

Andere Abtheilung, Von Der vollkommenen Wissenschaft Des GENERAL - BASSES.

Das I. Capitel.

Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien.

§. 1.

Bis hieher ist vor Anfänger geschrieben worden: Nunmehr aber haben wir mit denenjenigen zu thun, welche allbereit die gehörig bezifferte General - Basse ohne grosses Besinnen accompagniren, und sich hierinnen mit Wahrheit einiger Perfection rühmen können. Denn ohne dieses Præsuppositum werden folgende Capitel einen Lehrbegierigen theils schwer zu verstehen, noch schwöhrer aber zu practiciren seyn.

§. 2. Gleichwie nun die General-Bässe in Kirchen-Sachen, Sonaten, und sonst bey allen Gelegenheiten, wo gar keine Vocal- und Instrumental-Stimme zugleich über dem Basse steht, jederzeit mit gehörigen Signaturen sollen (a) und pflegen bezeichnet zu werden: Also ist es hingegen mit dem
E e e e

(a) Man müste sich denn auf die Kunst und das Gehör eines erfahrenen Accompagnisten rechtschaffen zu verlassen wissen. Wiewohl es demnach bey schwer, und extravagant gesetzten Sachen nicht allzeit so gar richtig abgehen kan.

dem Cammer- und Theatralischen Stylo ganz anders beschaffen. Denn da werden uns Arien, Cantaten, Opern, Instrumental-Solo, Duett &c. vorgeleget, da all'ordinaire über dem Basse keine Ziffern zu finden seyn, sondern man selbige aus der partitur, ja meist aus einer einzeln darüber geschriebenen Stimme extempore heraus suchen, und das übrige nach der Kunst und dem Gehöre gleichsam errathen muß. Von dergleichen unbezifferten General-Bässen ist hier die Rede. Weswegen wir nunmehr der Theatralischen Composition näher treten, und einen Lehrbegierigen deroselben besondere Sätze und Gänge vorher erklären müssen, ehe wir mit Stus zur würrlichen Praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.

§. 3. Es ist nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er observire keine Regeln, und verfare man mit denen Dissonantien und derselben schönen resolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier solcher Leute Unwissenheit deutlich zeigen, und beweisen, daß dieser Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künstlichere und schönere Resolutiones Con- & Dissonantiarum habe, als der regulirteste antique stylus selbst. Und weil dieses eine Materie ist, welche heut zu Tage bey denen meisten, ja auch so gar (welches zu verwundern) bey sonst berühmten Componisten und grossen Contrapunctisten (*) amoch inter terras incognitas, oder unter die unbekandten Länder gehöret, da doch gleichwohl die Fundamenta des ganzen Theatralischen Styli darauff beruhen: so hoffe, es werde manchen ein Gefalle geschehen, wenn wir diese so nützliche Materie (darinnen man keinen Vorgänger weiß) allhier gründlich zu untersuchen, uns bemühen.

§. 4. Die Alten haben uns mit dem Stylo gravi, oder so genandten Alla breve die ersten Regeln einer legalen Resolution der Dissonantien erfunden, welches allerdings was schönes, und fundamentales ist. Allein gleichwie in allen Künsten die Inventa der Alten nach und nach raffiniret, verändert und vermehret worden: also ist es auch mit gedachten Resolutionibus des Styli gravis ergangen. Man wurde gleichsam überdrüssig, die Dissonantien immer nach einer Leyer vorher zu binden, und nachgehends (nach
der

(*) Sollten sie auch noch so viel mächtigen Potentaten gedienet haben.

der meisten Arth) per gradum unter sich zu resolviren, welches bey unsern Zeiten eine Sache ist, die man noch wohl einen kleinen musicalischen a. b. c. Schützen ohne grosses Kopffbrechen beybringen kan. Dahero sienge man endlich an, den Stylum zu verändern, die musicalischen Sätze mit mehrer Freyheit zu verkehren, und insonderheit die ligaturas & resolutiones dissonantiarum nach Anleitung der Natur (welche in allen Künsten die beste Lehrmeisterin ist) auf allerhand Arth theils zu variiren, theils vor und nach der resolution die Stimmen zu verwechseln, wie wir unten weitläufftige Exempel sehen werden. Dergleichen Verwechslung der Stimmen, oder Verwechslung der Harmonie (nach der bekandten Arth zu reden) ist nun sonderlich nach Erfindung des Theatralischen Styli auf das höchste und gleichsam ad excessum getrieben worden, weil immer einer dem andern es in solchen Neuigkeiten, und vermeinten Libertäten zuvor thun wollen, ohne zu wissen, warum? oder aus was Fundament solches geschehen könne?

§. 5. Wollen wir nun den Stylum Theatralem ins reine bringen, das Solide behalten, und das ungegründete verwerffen, so müssen wir auf das wahre Fundament gehen, und vor allen andern principiis zu einer Haupt-Regel setzen: Daß ordentlicher Weise kein, in Dissonanzen bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleich eine legale Resolution der Dissonanz darauff erfolget, es geschehe nun solches vor oder nach der Verwechslung der Harmonie, in der obern, mittlern, oder untersten Stimme. Hält der Satz diese Probe, so ist er fundamental: wo nicht, so ist er allerdings verdächtig, und ohne grosse raison nicht zu approbiren. Damit wir nun sehen mögen, wie unzählige schöne und künstliche Verwechslung der Harmonie unser Theatralischer Stylus habe, die alle theils besagte Probe halten, theils auf andere dergleichen sichere principia gegründet seyn, so wollen wir allhier folgende Puncte nach der Reihe durchgehen, und zeigen:

- 1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.

- 2) Wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge stehen könne.
- 3) Wie man die Harmonie vor der Resolution der Dissonanz sicher verwechseln möge.
- 4) Wie dergleichen Verwechslung bey der Resolution selbst geschehe.
- 5) Von der Anticipation des Transitus im Basse.
- 6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.
- 7) Von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum.
- 8) Von einigen dunkeln, und zweiffelhafften Casibus in heutiger Praxi.

§. 6. Wie fangen von dem ersten Puncte an, und sehen, auf was Werth jedwede Dissonanz vor ihrer resolution mit guten Grunde möge variret werden. Und zwar erstlich von præparirten, oder gebundenen Dissonantien zu reden, so muß dergleichen Variation ordentlicher Weise (b) als so eingerichtet werden, daß die fundamental-Noten der vorhergehenden Bindung und darauff erfolgenden resolution niemahls weg bleiben, sondern nur zwischen diesen beyden, etliche Noten zur Variation eingeschoben werden. Wir wollen solches mit wenigen Exempeln der vornehmsten Dissonantien erläutern, und von der 2de den Anfang machen:



(b) Ich sage ordentlicher Weise, denn unten werden wir auch auff unordentliche Casus sehen.

Wer wolte sagen, daß in diesen Exempeln die 2de nicht Regel-mäßig resolvire, weil die resolution nicht unmittelbahr auf die gebundene Note folget? Es seynd die dazwischen vorfallenden Noten nur eine Variation, die auch so gar (wie zu ersehen) im Accompagnement nicht attendet wird. Also hat die resolution der 2de überall ihre Richtigkeit, welches man am besten aus denen fundamental-Noten dieser Exempel erkennen mag, welche also aussehen:

♯ ♯ ♯ ♯ 3

§. 7. Mit



§. 7. Mit der 4ta ligata oder vorher gelegenen 4te hat es gleiche Bewandniß. Man sehe folgende Exempel an:



Die Variation dieser 4te bestehet wiederum in einigen, zwischen die Bindung und resolution eingeschobnen Noten, jedoch mit diesen Unterscheid, daß in dem letzten Exempel die Variation schon bey dem Aufheben des Tactes, und also mit der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen, welches zu thun frey stehet. Das Regelmäßige Tractament der 4te aber erhellet nicht allein aus denen über dem Basse stehenden Ziffern, sondern auch aus denen fundamental-Noten der Variation, wie aus folgenden, zu Erspahrung des Platzes, übereinander gesetzten Stimmen erhellet:



§. 8. Die 5. min. hat gleiches Recht ihre Bindung und resolution zu variiren. Das letzte unter folgenden Exempeln aber zeigt wiederum, daß die Variation allbereit bey der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen:



Folgende fundamental-Noten zeigen die Richtigkeit dieser Sätze: (c)

(c) Wird man auf diese Art gewisse gedruckte s. minores examiniren, so wird sich die resolution schon finden, so weit die Sätze richtig seynd. Denn daß die s^b. nicht allzeit præpariret werden dürffe, (so wenig als die 7ma, 4ta ligata &c.) solches lästet sich wohl sagen: allein die resolution besagter s^b. muß eben so wenig aussen bleiben, als die resolutiones anderer Dissonantien.



§. 9. Die 7me ist sehr reich an dergleichen Variationibus. Man sehe folgende Exempel an, wovon das letzte wiederum die Variation bey der zubindenden Note anfänget :





Die legalität dieser Exempel erhellet aus ihren fundamental-Noten:



Folgendes Exempel weist verschiedene, öfters vorkommende Variationes der 7. auff. Man muß sich aber nicht irren lassen, daß diese 7men durchgehends, statt der gehörigen abwärts steigenden resolution, ausdrücklich per gradum über sich zu resolviren scheinen. Denn solches ist nur als eine bloße Bewegung der Stimme anzusehen, weil sie überall wieder in die vorige Dissonanz zurück treten, und nachmahls die gehörigen resolutiones dennoch erfolgen:



§. 10. Leglich wollen wir die Variation der 9. mit folgenden Exempeln erläutern;



Die



Die fundamental - Noten zeigen abermahls die richtigen resolutiones der 9.



§. II. Mit denen ungebundenen Dissonantien gehet es eben so zu. Man variret die eintreffende Dissonanz biß zu erfolgter resolution, so hat man legaliter verfahren. Und werden folgende 4. Exempel zur Erläuterung genug seyn:



§ f f f 3

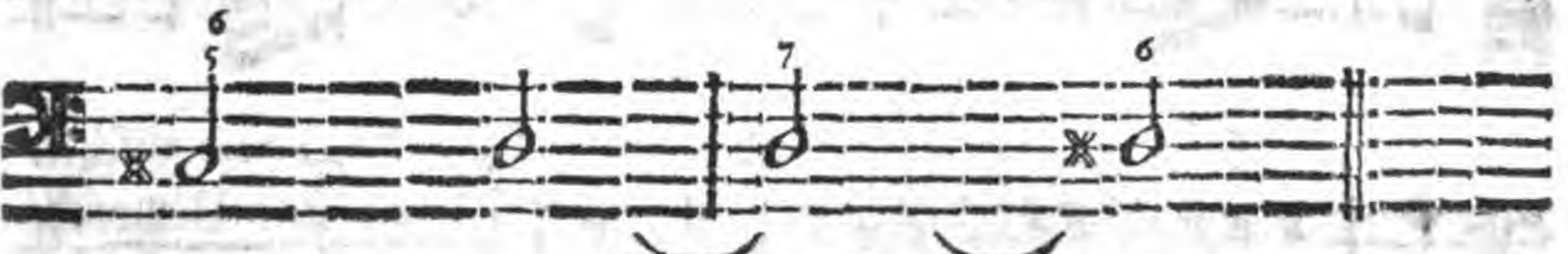
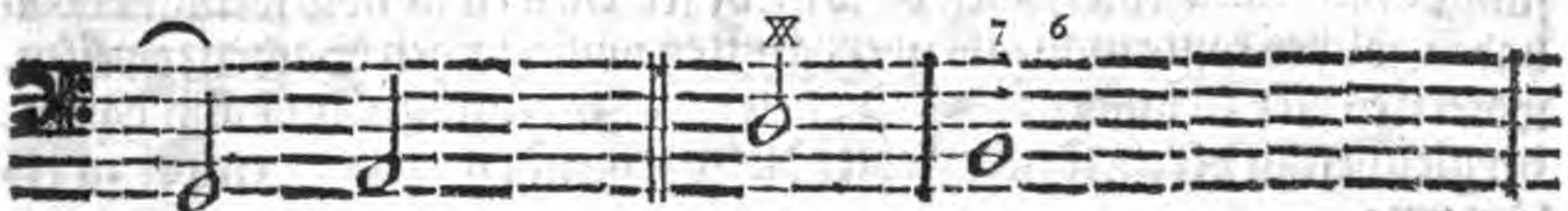
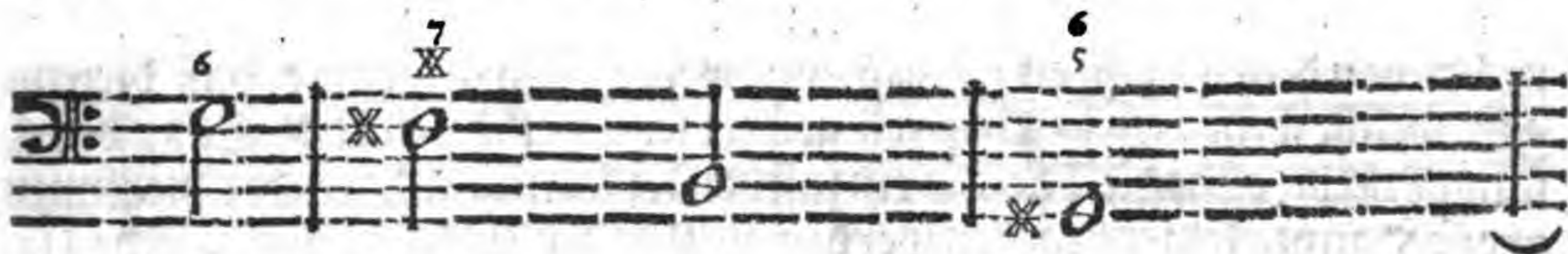
Die



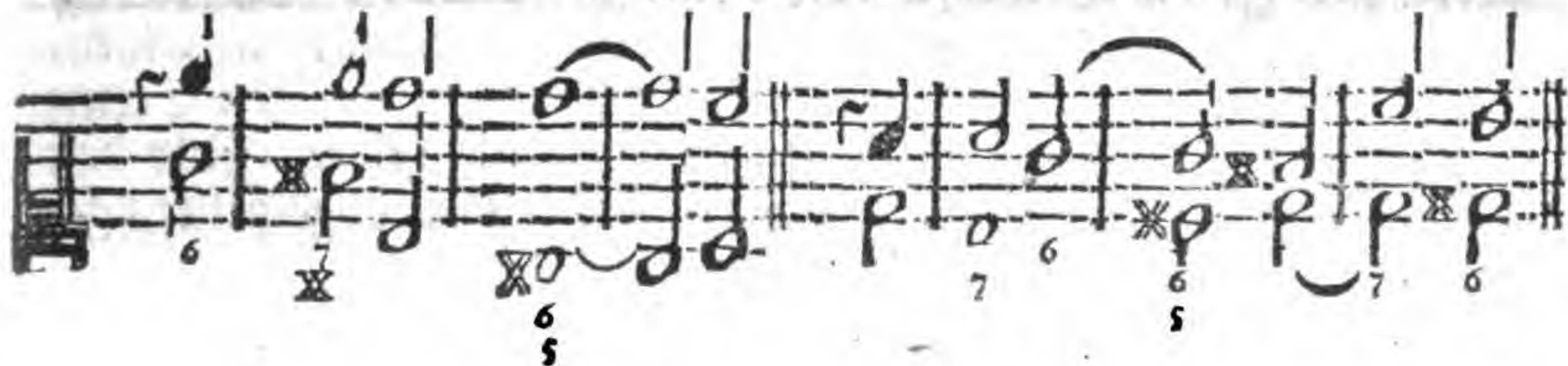
Die fundamental-Noten sehen also aus:



§. 12. Weil das Recitativ einen wichtigen Theil des Theatralischen Styli ausmachet, und die Künstelehen über die Variation, und Verwechselung der Harmonie nirgends häufiger vorkommen, als eben im Recitativ: so wollen wir selbiges jederzeit, so viel nöthig, beyher führen. Und mögen hier folgende 2. Exempel den Anfang machen zu zeigen, daß man hierinnen auf gleiche Arth, wie bey denen bisherigen Exempeln, mit der Variation der Dissonantien zu verfahren pflege. Nur daß hierzu ordentlicher Weise keine Passaggien, sondern die abgetheilten gewöhnlichen recitirenden Noten gebrauchet werden. z. E.



Die fundamental-Noten sehen also aus:



§. 13. Weil wir nun genug legale Exempel gesehen, so möchte man vielleicht Verlangen tragen, auch einige illegale oder falsche Exempel zu sehen, um das schwarze gegen das weisse zu halten: Daben denn die Frage entstünde, ob wohl ein Componist hierinnen leichte fehlen, und musicalische Sätze ohne resolution gleichsam wieder die Natur machen könne, wer nichts von denen wahren Fundamentis weiß? Ich antworte, daß diejenigen, welche sonst in stylo Theatralli geübet seynd, und viel gute Sätze durch lange Praxin (ohne die Theorie einzusehen) erlernen, nicht leichte hierinnen grosse Haupt-Fehler begehen werden, weil es der erlangte musicalische Habitus gleichsam nicht zuläßet, öftters Dinge wieder die Natur zu setzen, ob man gleich selbst die wahre raison nicht penetrirret, warum einem dieser oder jener illegale Satz zuwieder scheint? daß man aber dennoch ohne die gründliche Theorie sich nicht allzeit vor solchen Fehlern hüten könne, auch junge Componisten hierinnen desto mehr fehlen, weil sie noch wenige Praxin haben, solches könnte man aus überhäufften musicalischen Sachen erweisen, wofern es hier zu unsern propos dienete. Wir begnügen uns also damit, dergleichen zu vermeidende Fehler durch folgende illegale Exempel zu erläutern:





In denen ersten beyden Exempeln haben die 5te minores gar keine resolution, ob gleich die Stimmen allenthalben sehr natürlich einher gehen. In dem 3ten und 4ten Exempeln fehlet denen 7men wieder die gehörige resolution. In dem 5ten Exempel resolviret die 9. nicht, und in dem letzten Exempel fehlet der 2de ein gleiches, weil das in transitu geschwind passirende H. vor keine resolution des vorher gebundenen C. kan angenommen werden, auch so gar im Accompagnement nicht attendiret wird. Alle diese Exempel nun können weder durch Verkehrung der Stimmen, noch sonst auff einige Weise defendiret werden, also seynd und bleiben sie falsch.

§. 14. Wir kommen nunmehr auff den andern punct, und sehen, wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese wieder
Gggg
die

die Regel der Alten gar wohl mitten im Sprunge stehen könne? Erstlich fraget sich hier, auff was vor Arth man in Dissonantien springen möge? Antwort: Daß man in diejenigen Dissonantien ohne Bedencken springen könne, welche ohnediß nicht jederzeit müssen præpariret seyn, oder vorhero liegen, (wie wir oben in dem 3ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen) solches ist ausser Zweifel, und brauchet keiner weitem Untersuchung, weil es bekandte Gänge, die so wohl im Theatralischen, als modernen Kirchen-Stylo durchgehends recipiret seynd (d). 3. E.

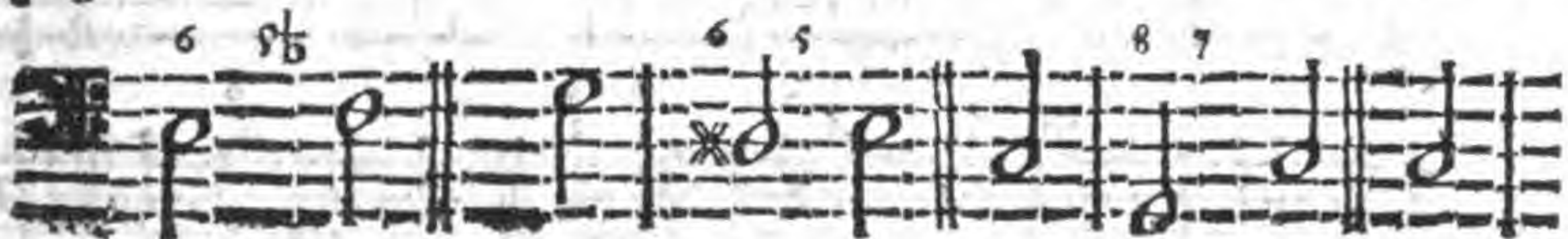


(d) Indesß ist nicht zu läugnen, daß der Stylus gravis nach seiner wahren Accurateße dergleichen Freyheiten hasset, und allezeit seine Dissonantien præpariret haben will. Also möchte man wenigstens aus Curiosität nach der Ursache fragen, warum alle andere styli von diesen fundament abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige raison vorhanden seyn, ohne welche die praxis schwerlich davon abgangen, und ohne Grund gleichsam etwas unnatürliches in der Music eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen Autoribus nachgesuchet, finde aber von dieser Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebst der stummen raison: sic volo, sic jubeo, daß diese Dissonantien nicht allezeit præpariret werden müssen. Weil mir aber solches bey Ausarbeitung dieses Capitelß keine Satisfaction giebt, so will ich hiervon meine eigene Gedancken tanquam lusum ingenii eröffnen, und jedweden die Freyheit lassen, ob er sie vor wahr annehmen, oder bessere raison davon an Tag zu geben weiß, welches mir sonderlich lieb seyn soll. So lange nun dieses nicht geschiehet, so lange will ich g'lauben, daß alle dergleichen ungebundene oder unpræparirte Dissonantien nichts anders seynd, als lauter Anticipationes Transitus.

Das



Das versteht sich also: Es ist so wohl im stylo gravi, als in andern stylis zugelassen, daß die 2. 4. 6. 7. &c. in einem abwärts steigenden Transitu frey durchgehen könne, ohne vorher gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geschwinden, sondern auch in langsamen Noten statt hat. 3. E.



6. 15. Ausser diesen Sätzen aber pfleget man auch auf andere, zum Theil unbekandtere Arthen in Dissonantien zu springen, deren Fundament ei-



Gleichwie man nun den antiquen Stylum, und das Tractament seiner Dissonantien in vielen andern Stücken raffiniret, also hat man auch dieses nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per transitum durchpassirende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipire. Auf diese Arth nun würden obige Exempel also aussehen, wie sie täglich in praxi gebrauchet werden:



eigentlich darauß beruhet, daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerk falle, und entweder in ihre schon präparirte Dissonanz, oder in ihren abwärts gehenden Transitus einen Sprung thue. (e) Die Sache ist von keiner Schwüßrigkeit, und mögen folgende Exempel erstlich zeigen, auff was Arth man in die präparirte Dissonanz einer andern Stimme springen könne:



Bei denen 2. letzten Exempeln findet man zwar den Bass etwas verändert, um den ohngefehr entstandenen Ursprung der nicht vorherliegenden 7. min. deficientis zu zeigen. Man mag aber diesen Ursprung disputiren oder nicht, so machet es in unserer hypothese keine Contradiction von Wichtigkeit.

(e) Welche beyde Casus man zwar auff gewisse Arth auch vor eine Verwechslung der Harmonie ausgeben möchte, ich wolte es aber lieber vor eine Raubung der Har-

The musical score consists of six staves, organized into three pairs. Each pair represents a different voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are numbers (4, 3, 6, 7, 6) and symbols (X, b) indicating specific musical concepts or exercises. The staves are arranged in three pairs, each pair representing a different voice part.

Harmonie ansehen, weil die eine Stimme der andern ihre Dissonanz oder Harmonie mit Gewalt wegnimmt, und raubet, welches nicht tauschen oder verwechseln heisset. Gleich unten aber werden wir die Verwechselung der Harmonie besser kennen lernen.



Sowohl die Signaturen über dem Baſſe, als die hier folgende fundamental-Noten der obern Stimmen zeigen den Orth deutlich, wo man jeſ
deßmahl aus einer Stimme in die Diſſonanz der andern gesprungen :





§. 16. In den abwärts gehenden Transfum einer andern Stimme springet man, es mögen die fundamental-Noten dieses Transitus ein langsam, oder geschwindes Tempo haben. Es ist aber natürlich daß man bey dieser Artb niemahls gleich mit der ersten Note in die Dissonanz springen könne, (wie oben bey denen un-præparirten Dissonantien geschehen,) weil man nothwendig vorhero den transfum der andern Stimme erwarten muß. Folgende Exempel erläutern die Sache bey einem langsam gehenden Transitu:

§. 17. Die

Handwritten musical score for a piece in G major, numbered 609. The score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and fourth staves are bass clefs. The third and fifth staves are treble clefs. The sixth staff is a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-5) are written above many notes. The word "Largo." is written below the fourth staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

§. 17. Die fundamental - Noten dieser Exempel ersiehet man aus denen neben einander stehenden Ziffern 87. und 6. 5b. Also gehen wir weiter, und betrachten in folgenden Exempel, wie eine Stimme der andern auch in ihren, aus geschwinden Noten bestehenden transitum zu springen pflege; Daben bemercket man aber den Unterscheid, daß dergleichen

H h h h

im

im Sprunge stehende geschwind passirende Dissonantien im Accompagnement nicht attendiret werden, weil ihre fundamental-Noten, nehmlich der gleichen geschwinder transitus selbst im Accompagnement nicht attendiret wird, wie wir oben im 5ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system features a sharp sign (♯) above the first staff. The second system has a sharp sign (♯) above the first staff and a sharp sign (♯) above the second staff. The third system has a sharp sign (♯) above the first staff. The fourth system has a sharp sign (♯) above the first staff. The fifth system has a sharp sign (♯) above the first staff. The sixth system has a sharp sign (♯) above the first staff. The notation is complex, with many notes and accidentals, and the staves are filled with musical notation.

Folgende fundamental-Noten zeigen, wo man jedesmahl in den Trans-
situm der andern Stimme gefallen, (f) und ersiehet man hieraus den
Ursprung und die raison, warum bey dergleichen Passaggien die virtualiter
kurzen Noten in saltu dissoniren können.

H h h h 2

§. 18. Es

(f) Ein gewisser Autor, welcher sonst alle Fundamenta Musices aus dem tieffsten
Ziehe-Brunnen zu erschöpfen vermeynet, und vor lauter Accurateße von jedwe-
den Musicalischen Bombus ein halb Schock Divisiones, und sub-& sub-sub-Divi-
siones machet, hat gleichwohl die Fundamenta des Theatralischen Styls nicht ein-
gesehen, wenn er folgende Exempel vor falsch ausgiebet:



Hätte der gute Mann gewußt, was Variatio transitus, und die Verwechselung
der Harmonie vor Dinge seynd, so würde er anders raisonniret haben. Denn
so wenig als die fundamental-Noten von besagten Sätzen zu tadeln seynd:



eben so wenig seynd obige Sätze selbst zu tadeln. Es ist aber dieses ein über-
mahliger Beweis, daß die Fundamenta des Theatralischen Styls noch wenig be-
kannt seynd.



§. 18. Es giebet noch eine Art Sprünge der geschwinden Noten, nemlich in solche Dissonantien, die bloß von der Bewegung einer andern Stimme herrühren, und folgar im Accompagnement eben so wenig als die obigen attendiret werden. z. E.



Die fundamental-Noten dieses Exempels sehen also aus:



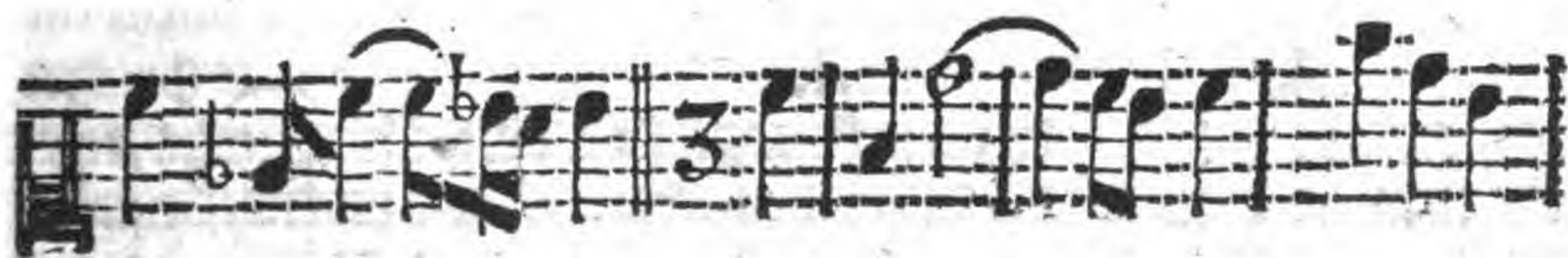
♯ ♯ ♯ ♯ 3

Hier



Hierinnen findet sich kein natürlicher Transitus, wovon die eine Stimme hätte springen können, wohl aber siehet man überall die bloße Bewegung der einen Grad ausweichenden, und in vorigen Ton wieder zurück tretenden Stimme.

§. 19. Nachdem wir nun allerhand Arten der Sprünge in Dissonanzen gesehen, so müssen wir auch untersuchen, mit was vor Grunde eine Dissonanz mitten im Sprunge stehen könne? Dieses schlechte Wunder aber bestehet kürzlich darinne, daß wenn man auf oben beschriebene Arten in eine zur Resolution geneigte Dissonanz gesprungen, so springet man unmittelbar wieder zurück, und läßt derselbigen Stimme, welcher man in die Gränzen gefallen, ihre resolution selbst zu Ende bringen. Das heisset: Die resolution der Dissonanz gehet nichts destoweniger in der Harmonie des Accordes vor sich, und der Accompagnist muß sie nicht aussen lassen, ob sie gleich von der concertirenden Stimme nicht selbst angegeben wird. Die Exempel erläutern die Sache:





Wer wolte nun sagen, daß alle diese Dissonantien keine resolution hätten, weil sie mitten im Sprunge stehen? Die hier folgenden fundamental-Noten, welche man zur Abklärung nur über den Bass gesetzt, zeigen, daß die resolutiones nirgends vergessen worden, man halte nur die obige concertirende Stimme dagegen:





§. 20. Unten bey dem 5ten puncte werden wir Casus sehen, da der dissonirende Bass ten dem Accorde $\{ \frac{6}{2} 4 \}$ gleichfals gar oft mitten im Sprunge stehet. Ausser diesen kan man noch andere Casus insonderheit aber auch diesen Casum formiren, daß die Stimme ihre Dissonanz selbst resolvire, und dennoch besagte Dissonanz mitten im Sprunge zu stehen komme. Solches geschiehet nemlich durch eine bloße Variation der Stimme, wenn man auff bißherige Arth in eine Dissonanz einen Sprung thut, von dar man wieder weg in eine andere Stimme, und von hier wieder zurück in die gehörige Resolution der vorigen Stimme springet, wie aus folgenden Exempeln gar leicht zu ersehen, ohne daß wir nöthig haben, die fundamental-Noten zu zeigen:

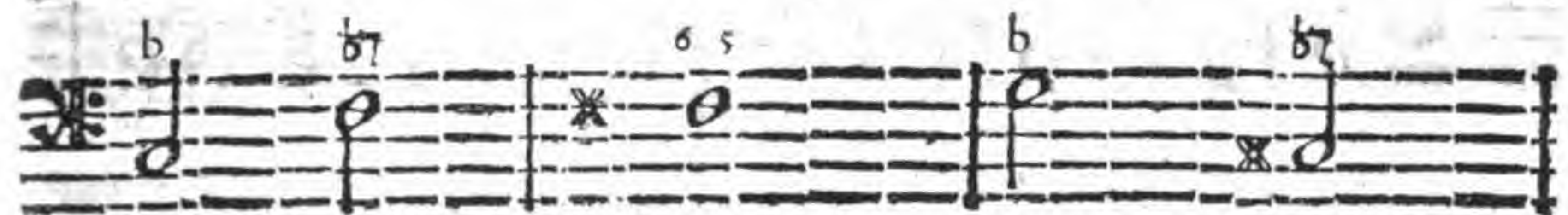




§. 21. Daß man im Recitativ eben also mit denen springenden Dissonantien verfähre, wie bisher überhaupt vom Theatralischen Stylo gelehret worden, solches wollen wir küniglich mit folgenden Exempel erläutern, worinnen die vornehmsten bisherigen Casus beyssamine zu finden: (g)

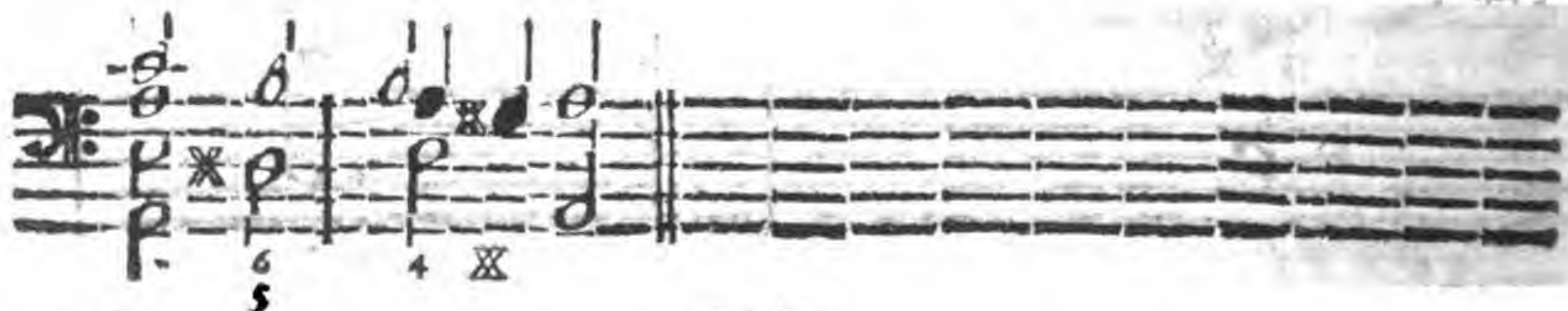
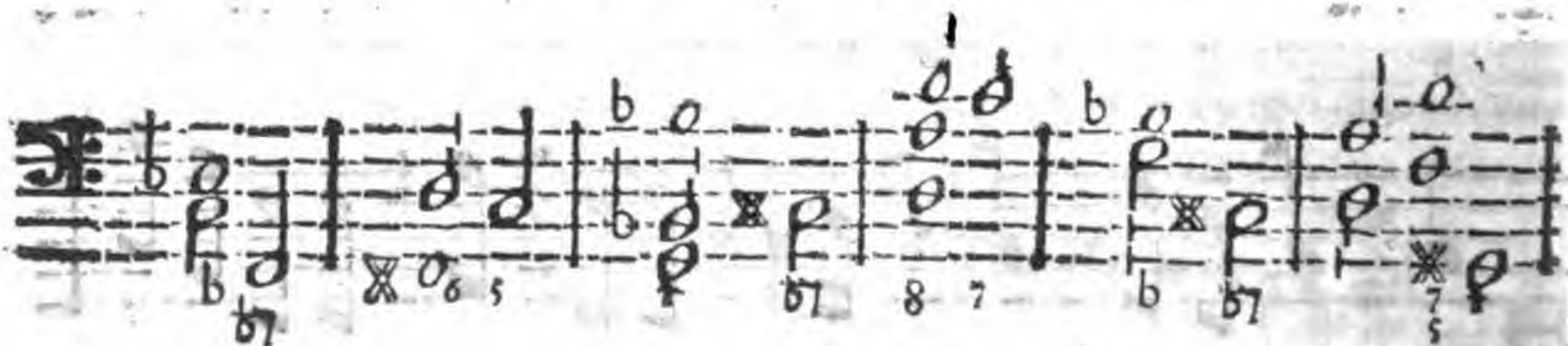


(g) In diesen und künftigen Exempeln müssen wir nothwendig mehr auff unser Vorhaben, als auff ein gustloses Auskünsteln des Recitatives sehen.





Die fundamental-Noten dieses Exempels, woraus man das gründliche Verfahren der Dissonantien desto deutlicher erkennen mag, sehen also aus:



§. 22. Nun möchte man wohl auch einige vitiöse Exempel der biß-
herigen springenden Dissonantien sehen, und dieses mögen folgende seyn:

The musical score consists of six staves, each containing a series of notes and rests. The notation is in a historical style, likely from the 18th century. The staves are arranged in three pairs. The first pair shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes marked with an asterisk (*). The second pair shows a sequence of notes with various accidentals and some notes marked with an asterisk (*). The third pair shows a sequence of notes with various accidentals and some notes marked with an asterisk (*). The fourth pair shows a sequence of notes with various accidentals and some notes marked with an asterisk (*). The fifth pair shows a sequence of notes with various accidentals and some notes marked with an asterisk (*). The sixth pair shows a sequence of notes with various accidentals and some notes marked with an asterisk (*).



Bei allen diesen Exempeln lässet sich keine resolution der Dissonanzen blicken, weder in der obern, mittlern noch untersten Stimme. Man findet auch sonst keine raison zu ihrer defension, also seynd sie absolut falsch, und zu verwerffen.

§. 23. Wir kommen nunmehr zur Abhandlung des 3 ten punctes, und hier finden wir etwas mehr zu thun. Ehe wir aber fragen, wie man die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechseln könne, so müssen wir erst wissen, was denn eigentlich eine Verwechslung der Harmonie heiße? Antwort: daß durch das Wort, Harmonie, insgemein diejenigen Töne oder Claves verstanden werden, woraus ein Musicalischer Accord zus-

sammen gesetzt wird, solches ist bekandt, z. E. $\left. \begin{array}{c} \{ h \\ gis \\ e \\ D \} \end{array} \right\}$. Diesem nach heis-

set nun überhaupt, oder in sensu generali eine Verwechslung der Harmonie nichts anders, als eine Verkehrung, oder Verwechslung eben dieser Clavium (h), so, daß einige herunter und andere hinauff gerückt werden, sie

(h) In denen bekandten Contrapuncten all'ottava, alla Decima, und Duodecima werden ganze Thomata, hier aber nur einzelne Claves und Accorde verwechselt, welches den Unterscheid ausmachet.

sie mögen übrigens in der Ordnung gerathen, wie sie wollen z. E.

$\begin{bmatrix} k \\ e \\ gis \\ D \end{bmatrix}$
oder
 $\begin{bmatrix} e \\ gis \\ h \\ D \end{bmatrix}$
und so fort. Weil aber die Musicalische Harmonie da-

durch wenig geändert wird, wenn man nur die obern Stimmen unter
 sich selbst verwechselt, der Bass hingegen, oder die Basis des Accordes vor-
 wie nach bleibt (i): so nennet man in sensu speciali, oder in seinen eigent-
 lichen Verstande nur dasjenige eine reelle Verwechslung der Harmonie,
 wenn der Bass-Clavis oder die Basis selbst mit einer von ihren radical-Stim-
 men (k) verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein ganz neuer
 Accord, und eine neue Harmonie entsteht, welche deswegen mit Recht eine
 Verwechslung der vorigen Harmonie heißen kan, weil sie eben die vori-
 gen Claves in verwechselter Ordnung wiederhohlet. Setzt man
 nun dem Haupt-Accorde, ohne selbigen zu resolviren, so gleich seinen ver-

wechselten Accord an die Seite z. E.
 $\begin{bmatrix} h & d \\ e & h \\ gis & e \\ D & gis \end{bmatrix}$
, und resolviret alsdenn die-

sen letztern erst, nach der Natur seiner Dissonanz, so heisset es eine gesche-
 hene Verwechslung der Harmonie vor erfolgter resolution.

§. 24. Nun fraget sich, wie vielerley ist die Verwechslung der
 Harmonie, und wie erfindet man dergleichen Verwechslungen? Hierv-
 auff mit Unterscheid zu antworten, so müssen wir die Verwechslung der
 Harmonie entweder als vollstimmig, oder als 2 stimmig betrachten. Wol-
 len wir nun ordentlich gehen, und den Grund und Ursprung aller in der
 Na-

(i) Denn so lange die Basis oder das fundament der Harmonie einerley bleibt, so lan-
 ge seynd es eigentlich zu reden, die vorigen Accorde und die vorige Harmonie, die
 obern Stimmen mögen unter sich wechseln, wie sie wollen.

(k) Diese seynd oben p. 558. beschrieben worden.

Natur möglichen Verwechslungen der Harmonie zeigen, so müssen wir von der vollstimmigen Verwechslung den Anfang machen, aus welcher wir nachgehends die täglich vorkommende 2 stimmige Verwechslungen gründlich demonstrieren können.

§. 25. Wir setzen hier zum Fundament einer vollstimmigen Verwechslung der Harmonie diesen Lehr-Satz voraus: daß so viel radical-Stimmen der Bass, oder die Basis eines jedweden vollstimmigen Accordes über sich hat, so viel reelle Verwechslungen der Harmonie läßt selbiger Accord zu. 3. E. die Bases des ordinären Accordes, und des 6ten Accordes haben bekandter massen nur 2. radical-Stimmen über sich, nemlich jener die 3e und 5te, dieser die 3e und 6te, also können sie auch nur 2. reelle Verwechslungen der Harmonie zulassen. Hier aber bey unsern Dissonantien zu bleiben, so hat die Basis einer 2de ordentlich 3. radical-Stimmen über sich, nemlich die 2. 4. und 6. Die Basis einer 5te min. hat gleichfalls 3. radical-Stimmen, die 3. 5b. und 6. Die Basis einer 5b. deficient. hat wiederum 3. radical-Stimmen, die 3. 5b. und 5b. def. also hat jedweder von diesen Accorden drey, und nicht mehr reelle Verwechslungen der Harmonie, nemlich auff solche Arth, daß man jedesmahl eine andere radical-Stimme mit dem Bass-Clave verwechsle, i. e. diesen hinauff, und jene herunter

setze. Also hat nun der 2den Accord $\left\{ \begin{array}{c} [h] \\ [g^{is}] \\ [e] \\ [D] \end{array} \right\}$ folgende 3. reelle Verwechse-

lungen der Harmonie: 1. $\left\{ \begin{array}{c} [h] \\ [g^{is}] \\ [d] \\ [E] \end{array} \right\}$ 2. $\left\{ \begin{array}{c} [h] \\ [d] \\ [e] \\ [g^{is}] \end{array} \right\}$ 3. $\left\{ \begin{array}{c} [g^{is}] \\ [e] \\ [d] \\ [H] \end{array} \right\}$ der Accord der 5te min.

$\left\{ \begin{array}{c} [b] \\ [g] \\ [e] \\ [E] \end{array} \right\}$ hat folgende 3. Verwechslungen der Harmonie: 1. $\left\{ \begin{array}{c} [b] \\ [g] \\ [e] \\ [C] \end{array} \right\}$ 2. $\left\{ \begin{array}{c} [g] \\ [e] \\ [c] \\ [B] \end{array} \right\}$ 3. $\left\{ \begin{array}{c} [e] \\ [c] \\ [b] \\ [G] \end{array} \right\}$

Der

Der Accord der m. def. hat folgende 3. Verwechselungen:

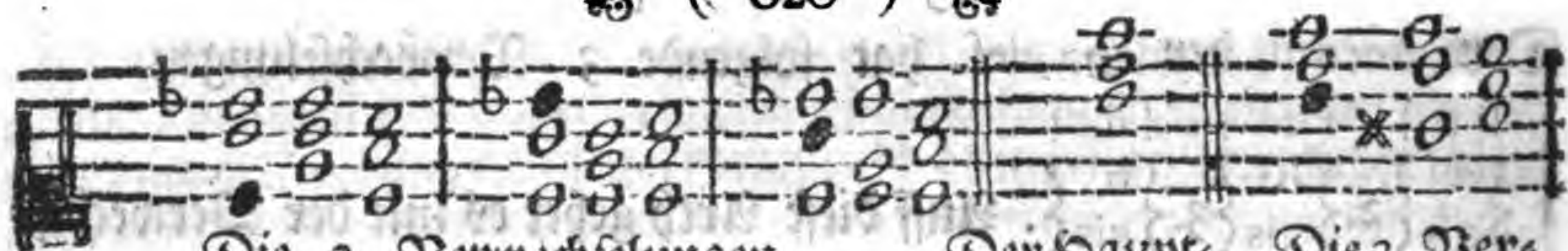
1. $\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ gis \\ H \end{array} \right\}$ 2. $\left\{ \begin{array}{l} f \\ h \\ gis \\ d \end{array} \right\}$ 3. $\left\{ \begin{array}{l} f \\ h \\ gis \\ F. \end{array} \right\}$. Auf diese Art gehet es mit der Verwechse-

lung aller andern Con- und dissonirenden Accorde (1), welche so lange gut, und fundamental seynd, als sie nach der Verwechselung die vorigen Claves (m) behalten, und ihre Dissonantien richtig resolviren, wie eben erst angeführte Accorde allhier zur Erläuterung dienen mögen:

Der Haupt Accord. Die 3. Verwechselungen desselben. Der Haupt Accord.

(1) Aus dergleichen Verwechselungen nun lesen gute Practici die tüchtigsten zum Gebrauch aus. Die übrigen, welche sich nach der Verwechselung auf keine Art handhieren, und resolviren lassen, werden verworffen. Hieraus sieht man, daß zu dergleichen Künsten viel praxis und Judicium gehöret. Denn ein geübter Componist kan vielleicht den Gebrauch, und resolution solcher verwechselten Sätze finden, die ein anderer vor unmöglich gehalten. Daher kommen bey unsrer heutigen praxi so viel frembde Sätze, davon die Alten nichts gewußt.

(m) Entweder alle zusammen, wie von rechts wegen seyn soll, oder doch die meisten und principalesten davon, wie wir hin, und wieder ausordentliche Exempel anmercken werden.



Die 3. Verwechselungen.

Der Haupt-
Accord.

Die 3. Vers



wechselungen.



§. 26. So leichte nun, als man nach diesen principiis mit der voll-
stimmigen Verwechselung der Harmonie (n) kan umspringen lernen:
so viel mehr attention brauchet hingegen eine 2 stimmige Verwechselung
(o). Denn weil bey dieser, aus dem ganzen vollstimmigen Accorde nur
2 Stim-

(n) Dergleichen Künste auch der heutige Kirchen- Stylus in seiner gebührenden
Maße nicht entzihen kan.

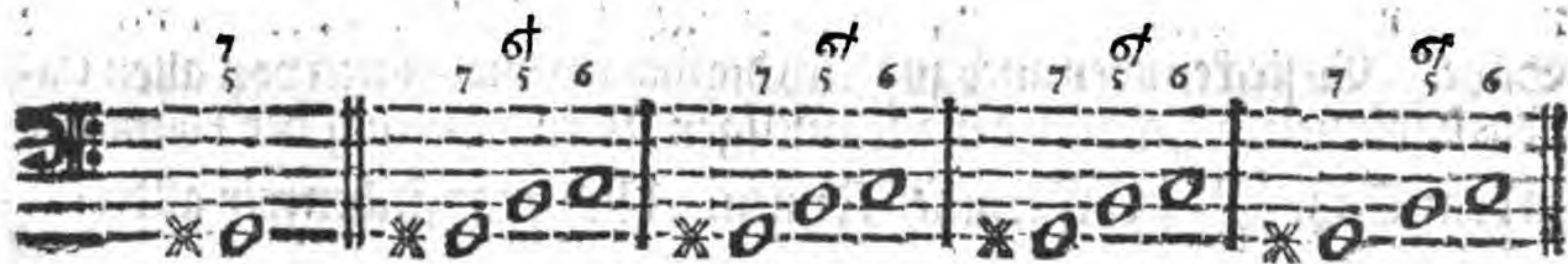
(o) Dieses ist zwar eine etwas weitläuffrige aber auch sehr wichtige Materie, die
ein grosses Stück des Cameral-und Theatralischen Styli ausmachet, allwo man
continuirlich zweystimmige Zeilen vor sich siehet. Des besondern Recitativ-
Styli nicht zu vergessen, allwo die 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie
am meisten regieren.

2 Stimmen vor und in der Verwechslung angegeben werden, die übrigen Stimmen aber gleichsam unsichtbar bleiben, und nirgends, als in denen Händen des Accompagnisten zum Vorschein kommen: so entstehen dahero allerhand zweifelhafte Casus, welche 2 Stimmen der Componist eigentlich bey der Verwechslung des Accordes angeben, oder welche er aussen lassen könne, ohne denen fundamentis, und der resolution einer verwechselten Harmonie tort zu thun? Hierinnen nun sicher zu gehen, und zugleich die notabelsten Casus einer 2 stimmigten fundamentalen Verwechslung der Harmonie zu entdecken, so thun wir am besten, wir setzen allhier einen vollstimmigen Accord mit seinen 2. oder 3. fachen Verwechslungen des Basses zum Grunde, und sehen, wie viel besondere Gänge oder Sprünge hierüber nach der Kunst (*) möchten erfunden werden.

§. 27. Es soll uns hier der obige vollstimmige Accord der b7. min. defic. zur Probe dienen, über dessen 3. fachen Verwechslungen des Basses die radical-Stimme f (welche wir hier zur Concert-Stimme annehmen wollen) ohngefähr folgende Sätze aus der vollen Harmonie heraus suchen möchte:



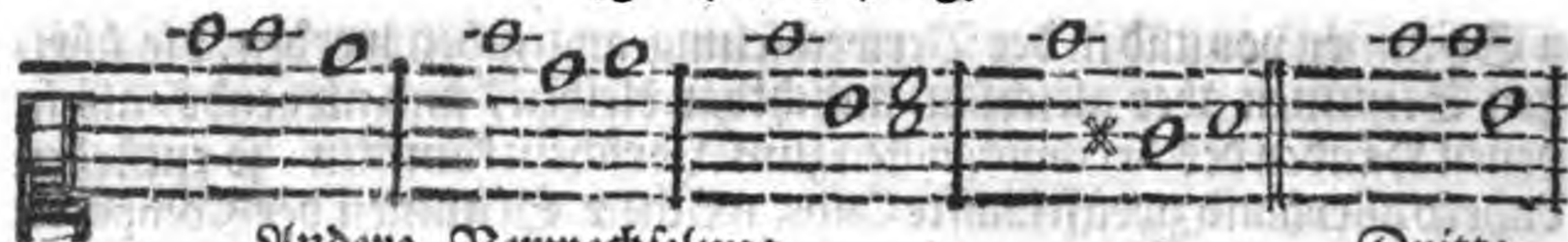
Accord. Erste Verwechslung des Basses.



R f f f 2

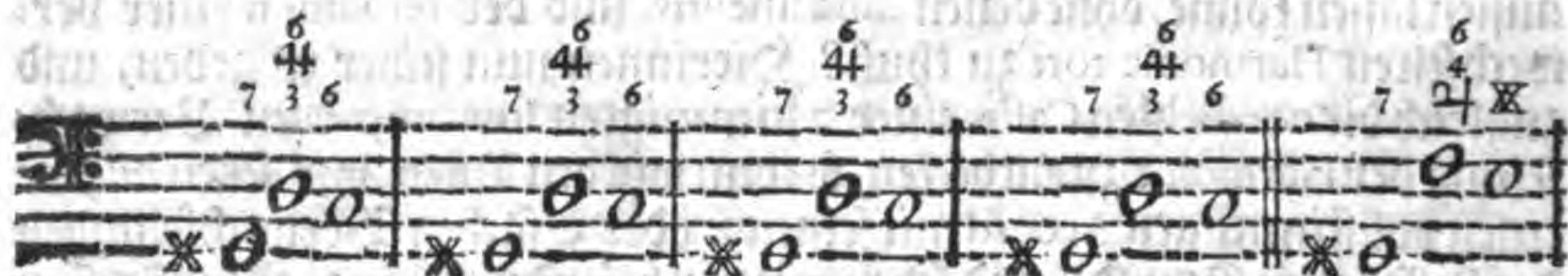
In

(*) Ich nenne dieses *artem combinatoriam*, ein ander nenne es, wie es ihm gefällt.



Anderer Verwechslung.

Dritte



Verwechslung.



In diesen Verwechslungen (die man *motu recto* und *contrario* nicht unnützer Weise vermehren will) finden sich so wohl leere, als harmoniöse Sätze. Es stecken aber auch zugleich die fundamental-Noten von allen Causibus darinnen, welche bey der 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie in dem Sate $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{Gis} \end{smallmatrix} \right\}$ vorkommen können. Und zwar finden wir allda:

- 1) Den Casum, da diese 2. dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt werden, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} \right\} \times \left\{ \begin{smallmatrix} \text{gis} \\ f \end{smallmatrix} \right\}$
- 2) Zwen Casus, da nur die Basis, Gis, in der Verwechslung behalten,

ten, daß f. aber gegen eine radical-Stimme der Baseos ausgetauschet wird, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_d^{\text{gis}} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_H^{\text{gis}} \right\}$.

3) Zwen Casus, da nur die Concert-Stimme f. in der Verwechslung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wird, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_f^h \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_f^d \right\}$.

4) Zwen Casus, da weder die Concert-Stimme f. noch die Basis, Gis, in der Verwechslung behalten, sondern beyde gegen die 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet werden, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_h^d \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ \text{gis} \end{smallmatrix} X_d^h \right\}$.

5) Zwen Casus, da nur der Basf, oder die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen verwechselt, die Concert-Stimme aber ihren Clavem behält, und richtig resolviret, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f & e \\ \text{Gis} & H & c \end{smallmatrix} \right\}$

und $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f & e \\ \text{Gis} & d & c \end{smallmatrix} \right\}$.

6) Dren Casus, da beyde Stimmen in 8 ven zusammen fallen: nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} f & h \\ \text{Gis} & H \end{smallmatrix} \right\}$ $\left\{ \begin{smallmatrix} f & d \\ \text{Gis} & d \end{smallmatrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} f & f \\ \text{Gis} & f \end{smallmatrix} \right\}$.

§. 28. Gleichwie nun diese 6. Arthen, oder sechserlen Casus einer 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie, natürlicher Weise bey denen 2 stimmigen Verwechslungen aller übrigen Dissonantien vorkommen müssen (davon jedweder nach Gefallen die Probe machen kan): also wollen wir selbige nach der Reihe auff verschiedene andere Dissonantien appliciren, und jedwede Arth der Verwechslung mit besonders varirten Exempeln erläutern. Ich sage, mit varirten Exempeln, weil in praxi die 2 stimmigen Verwechslungen der Harmonie entweder selten in ihren simplen fundamental-Noten vorgetragen werden, oder doch solchenfalls so flahr und deutlich seyn, daß es keiner Exempel zu ihrer Erläuterung brauchet; Dahingegen eben dergleichen stets differente Variationes die

Verwechslung der Harmonie öfters verstecken, und dunkel machen. Denn so viel es so zureden, Componisten giebet, so vielerley Variationes und Einfälle giebet es hierüber.

§. 29. Wir fangen also an von oben gemeldter ersten Art einer 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie, allwo die 2 dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt wurden. Verfahren wir nun also mit denen 2. Clavibus einer 2de so, daß wir in der Verwechslung den Bass-Clavem hinauff, und hingegen die Concert-Stimme herunter setzen, so entsteht der Accord der 7me, z. E. $\{^c_B X^b_c\} - \{^e_D X^d_e\}$

Diese 2. Exempel möchten in ihrer Variation also verstecket werden:



Viel gebräuchlicher verwechselt man bey dem 2den Accord die 4 maj. mit der Bass, daraus denn der Accord der 5te min. entsteht. Z. E. $\left(\begin{smallmatrix} gis & d \\ d & gis \end{smallmatrix} X \right) - \left(\begin{smallmatrix} as & e \\ e & as \end{smallmatrix} X \right)$. Die Variation dieser Exempel möchte also ausfallen:





Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die richtige geschehene Verwechslung der Harmonie vor erfolgter resolution:



§. 30. Wenn man die 2. Claves einer 5te min. richtig gegen einander verwechselt, so entstehet der Accord einer 4. maj. 3. E.
 $\left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} & a \\ a & \text{dis moll} \end{smallmatrix} \right) - \left(\begin{smallmatrix} a & \text{dis dur} \\ \text{dis dur} & a \end{smallmatrix} \right)$

Verz

(632)



Verwechselt man aber die 2. Claves einer 7. auff solche Arth, so entsteht der Accord einer 2de z. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} b & c \\ c & B \end{smallmatrix} \right\} X$ — $\left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} & \text{fis} \\ \text{fis} & \text{dis moll} \end{smallmatrix} \right) X$



Die



Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. zeigen die richtige Verwechslung vor erfolgter Resolution:



§. 31. Die andere Art einer 2 stimmigen verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis in der Verwechslung behalten, die Concert-Stimme aber gegen eine radical-Stimme der Basis ausgetauschet wurde. Verfahren wir nun also mit denen 2 Clavibus einer 2de, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 5te min. oder 3. min. z. E. $(\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix} X_d^f)$ oder $(\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix} X_H^f)$. Viel gebräuchlicher aber verfähret man also mit der 4. maj. des 2den Accordes, woraus nach dem

Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 7me. oder 3e. entstehet. z. E.
 $\left(\begin{smallmatrix} gis \\ d \end{smallmatrix} X_{H}^d \right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix} gis \\ d \end{smallmatrix} X_e^d \right)$. Man sehe folgende Variationes an.

Die doppelten Noten beyder Exempeln im Basse zeigen an, daß man entweder die obern oder untern Noten pro Bass annehmen kan, weil es die beyden radical-Stimmen des vorhergegangenen Accordes seynd: jedoch fällt in besagten beyden Exempeln der dissonirende Bass (nehmlich in dem ersten die 5te min. und in dem andern die 7me) viel harmoniöser aus. Und muß man überhaupt als eine Regel annehmen, daß es allzeit viel natürlicher

licher und harmoniöser laute, wenn die 2 stimmige Harmonie einer Dissonanz wieder in eine dissonirende Harmonie verkehret oder verwechselt wird: weil es eigentlich keine wahre Verwechslung der vorigen Harmonie zu seyn scheint, wenn die Dissonantien in Consonantien verkehret, und aus einer 2 stimmigen dissonirenden Harmonie eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird. Die fundamental-Noten aber der obigen Exempel zeigen die Richtigkeit der Sätze:



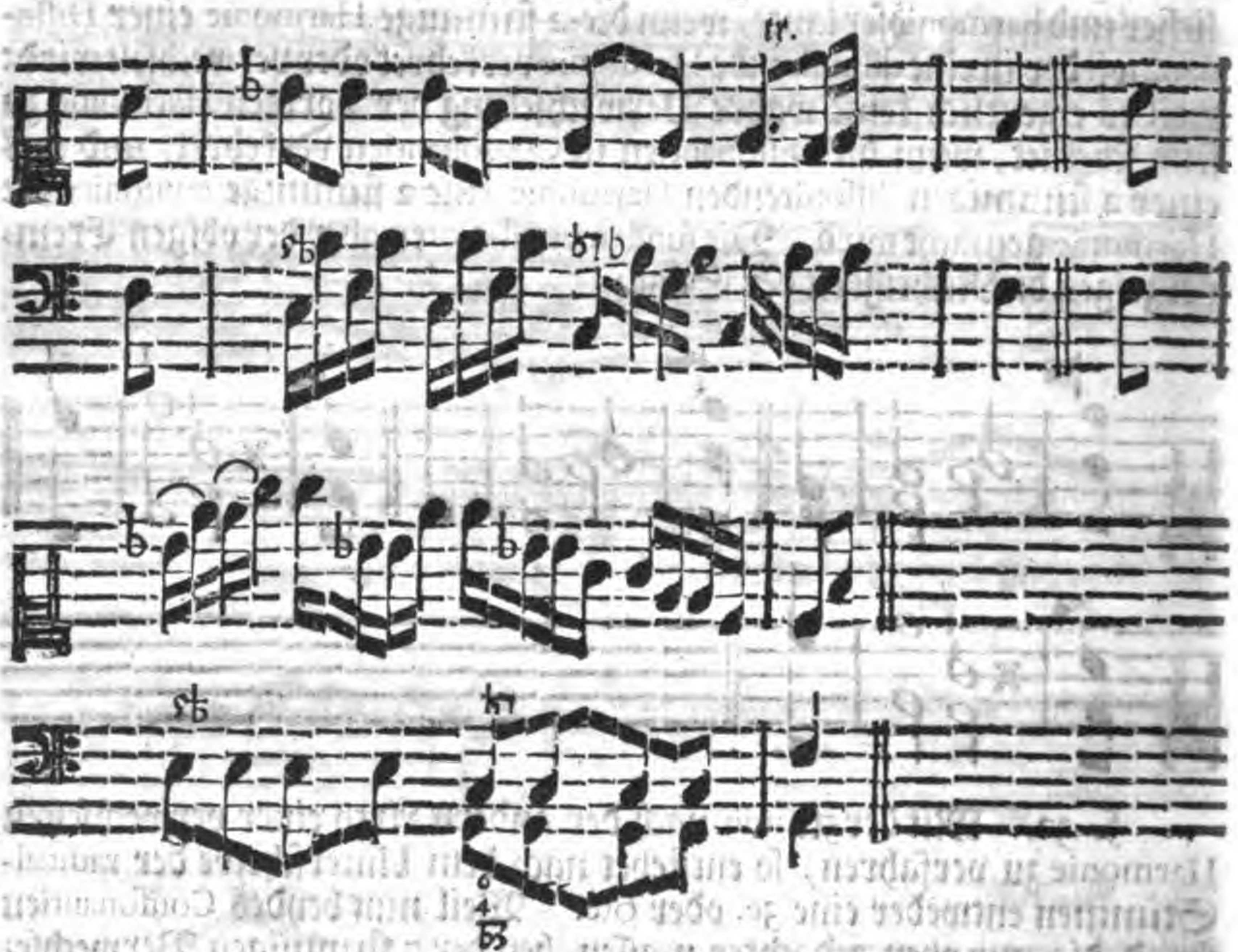
§. 32. Mit der 5te min. nach der andern Art einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. Weil nun beydes Consonantien seynd, die, nur oben gedachter massen, bey der 2 stimmigen Verwechslung dissonirender Sätze nicht recommendabel, so suchet man die in dergleichen Accorden steckende Dissonantien in der Variation mit anzugeben (p), wie folgende varirte Exempel die Sache erläutern:

$$\left[\begin{smallmatrix} b & X^e \\ e & X_c \end{smallmatrix} \right] \text{ oder } \left[\begin{smallmatrix} b & X^e \\ e & X_g \end{smallmatrix} \right].$$

¶ 111 2

Ver:

(p) Geschiehet solches nicht allzeit in praxi, und man findet ja in 2 stimmigen Sätzen dergleichen rare Exempel, so muß wenigstens der Accompagnist nicht vergessen, die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien jederzeit mit hören zu lassen, wenn sie auch nicht über denen Noten bezeichnet stünden, wie wir unten im 3ten Capitel weitläufftiger anmercken werden.



Verkehren wir aber die 7. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4te oder 6te. z. E. $\begin{bmatrix} b & X^c \\ -c & X_g \end{bmatrix}$ oder $\begin{pmatrix} b & X^c \\ c & X_e \end{pmatrix}$. Hier sehen wir aber, daß die erste Verwechslung nicht brauchbar, weil die entstandene 4te hier nicht als Basis stehen, und nicht resolviret werden kan. Die andere Verwechslung ist zwar practicabel, weil sie aber consonirend, so suchet man auch hier die im Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit anzugeben:



Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die vor der resolution geschehene richtige Verwechslung der Stimmen:



§. 33. Endlich mit der $\flat 7$. defic. nach der andern Art einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entsteht nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder 4. maj. oder 6. maj. z. E. $\left(\begin{smallmatrix} \flat & X^{cis} \\ cis & g \end{smallmatrix} \right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix} \flat & X^{cis} \\ cis & e \end{smallmatrix} \right)$

Diese letztere Verwechslung der 6te ist consonirend, also giebet man wiederum gern die in diesen Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit an, wie folgendes erste Exempel ausweist. Die obige erste Verwechslung aber in die 4. maj. hat in praxi die Freiheit, daß sie die, bey der Verkehrung des Accordes zugleich entstandene 3. min. entweder zugleich mit angeben mag, wie das folgende andere Exempel anzeigt: oder sie kan statt dessen den Satz $\left(\frac{4}{2} \right)$ anschlagen, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen, weil solchensals die bey dem ersten Satze gewesene $\flat 7$. defic. in der Verwechslung gleichsam ihre resolution bekommt, und aus dem \flat . in das a . resolviret: (q) Aus



(q) Dieses ist ein ausserordentlicher Casus, wovon wir in der vorhergehenden remarque (m) gedacht haben. Denn hier heisset der Haupt-Accord:

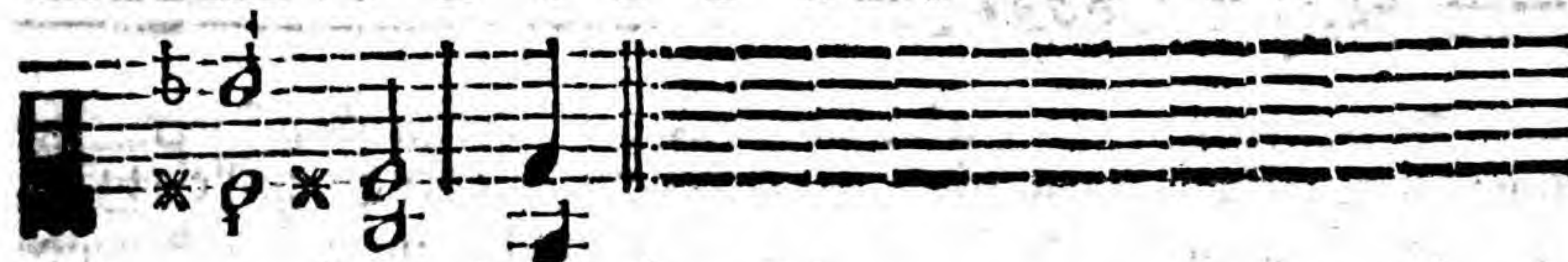
$$\left\{ \begin{smallmatrix} \flat \\ g \\ e \\ cis \end{smallmatrix} \right\}$$

also sollte die reine Verwechslung in die 4. maj. also lauten: $\left\{ \begin{smallmatrix} \flat \\ e \\ cis \\ g \end{smallmatrix} \right\}$, es wird aber statt des obern Clavis \flat . mit einiger raison der neue Clavis a . genommen

$$\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ e \\ cis \\ g \end{smallmatrix} \right\}.$$



Aus denen fundamental-Noten dieser Exempel siehet man das Verfahren der vor der resolution verwechselten Harmonie:



§. 34. Die 3te Art einer 2 stimmigen Verwechslung der Harmonie war diese, da nur die Concert-Stimme in der Verwechslung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wurde. Verfahren wir nun also mit denen Clavibus der 2de, so entsteht daraus nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e, oder 5te, z. E. $\{^a_g X^{cis}_a\}$ oder $\{^a_g X^e_a\}$. Diese Verwechslungen seynd beyde consonirend, also suchet man oft gedachter maßen die Variation darnach einzurichten:

Ziel



Largo.

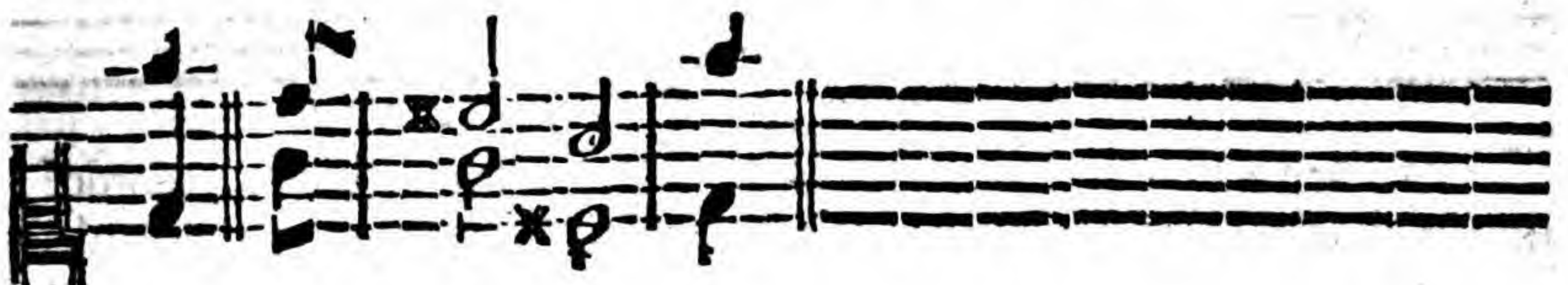


Viel öfter kommt bey diesen 2den Accorde dergleichen Verwechse-
lung der 4. maj. vor, daraus denn entweder eine 3e, oder 6te entsteht z. E.
 $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{cis} \\ g \end{smallmatrix} X_{\text{cis}}^e \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{cis} \\ g \end{smallmatrix} X_{\text{cis}}^a \right\}$. Es seynd wiederum 2. consonirende
Verwechselungen, also könnte die Variation obige sehe also eingerichtet
werden: Die





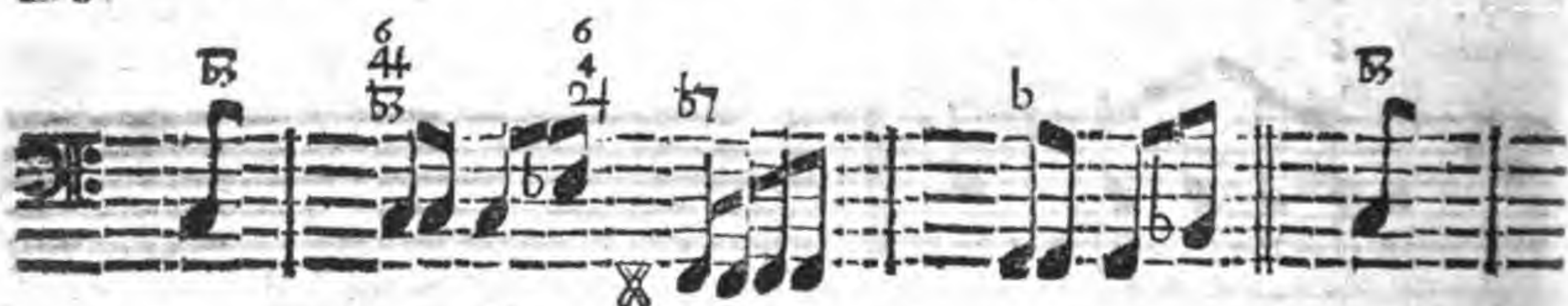
Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:



§. 35. Wenn die 3. min. und 4. maj. in einem Accord beisammen stehen, so kan nach der 3ten Art einer verwechselten Harmonie auch d. def. entstehen. z. E. $\left\{ \begin{matrix} \text{fis} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} X \left\{ \begin{matrix} \text{dis moll.} \\ \text{fis.} \end{matrix} \right\}$. Wir wollen folgende 2. Variationes dieses Satzes ansehen.

W-m m m

In



In der ersten Variation treffen die Claves des Haupt: Accordes, und des nachfolgenden verwechselten: Accordes richtig überein, nemlich

$\left\{ \begin{array}{cc} \text{dis} & \text{dis} \\ a & c \\ s & a \\ c & \text{Fis} \end{array} \right\}$.

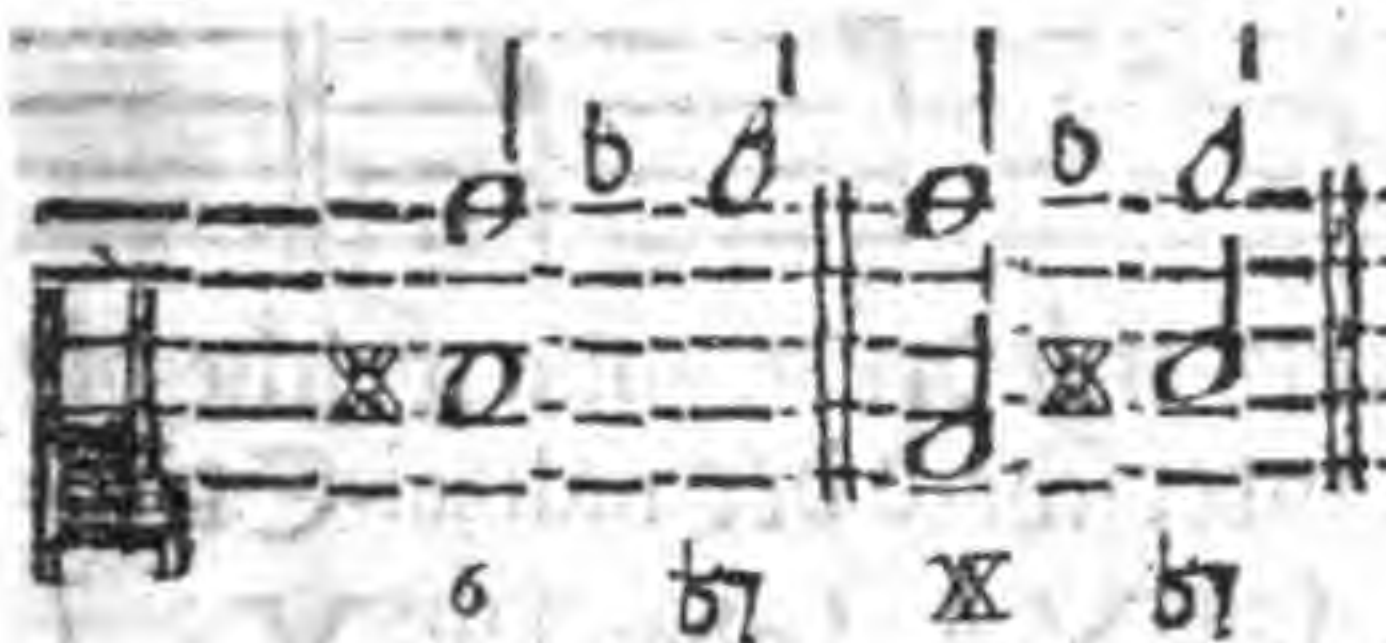
In der andern Variation aber falliret die Verwechslung umb

einen Clavem: $\left\{ \begin{array}{cc} d & \text{dis} \\ a & c \\ \text{fis} & a \\ c & \text{Fis} \end{array} \right\}$.

Hier siehet man, daß die obern Stimmen entweder beyde D. oder beyde dis solten heißen, welches gleich viel wäre, dieser Verwechslung ihre Accurateffe zu geben. Allein weil in denen Ober: Stimmen des Haupt: Accordes die beyden Claves $\left\{ \begin{array}{c} d \\ \text{fis} \end{array} \right\}$ über eins

ander

ander stehen, gleich drauff aber in den verwechselten Accorde $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis moll} \\ \text{fis} \end{smallmatrix} \right\}$
 über einander zu finden: so kan man diese, (ob wohl in anderer Ordnung,
 welche nichts zur Sache thut) unmittelbahr auff einander folgende Sätze
 $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{d} & \text{dis moll} \\ \text{fis} & \text{fis} \end{smallmatrix} \right\}$ eben also ansehen, wie die bekandten zugelassenen 2. Sätze:



so wenig diese Gänge zu tadeln, so wenig
 ist auch die obige andere Variation zu ta-
 deln, wenn man die Sache genau überles

gen will. Folgar ist man in besagter Variation nicht ohne gängliche raison
 von der accuraten Verwechslung des Haupt-Aecordes abgangen. (r)

Die fundamental-Noten der obigen beyden Variationum seynd fol-
 gende:



§. 36. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 3ten Art einer
 verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-
 Stimmen entweder eine 2de oder 6te z. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ h \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ h \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} d \\ h \end{smallmatrix} \right\}$

Die letzte Verwechslung ist consonirend, also suchet man die im Accord
 steckende Dissonanz in der Variation mit anzubringen. Die fundamental-
 Noten von folgenden Exempeln seynd leicht zu finden:

M m m m 2

§. 37. Ver-

(r) Es gehöret dieser Casus gleichfals unter die obige remarque (m).



§. 37. Verfahren wir auff gleiche Arth mit der 7. min. welche die 3. maj. bey sich führet, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4. maj. oder 6te z. E. $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis} \\ f \end{smallmatrix} X^a_{\text{dis}} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dis} \\ f \end{smallmatrix} X^c_{\text{dis}} \right\}$

Ben der letzten consonirenden Verwechselung verfähret man in der Variation wie oft erinnert worden:



Ben

Ben der 67. defic. lautet die Verwechslung also: $\left\{ \begin{smallmatrix} f & h \\ gis & f \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} f & d \\ gish & \end{smallmatrix} \right\}$



Largo.



Die fundamental-Noten von allen Exempeln dieses §. zeigen von der Richtigkeit der Verwechslungen, und darauff erfolgten resolution:



§. 38. Wir kommen zu der obigen 4ten Arth einer verkehrten Harmonie, da weder die Concert-Stimme, noch die Basis in der Verwechslung behalten, sondern beyde gegen 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet wurden. Ben dieser Arth der Verwechslung werden wir sehen, daß überall die 2 stimmig dissonirende Sätze, in lauter 2 stimmig consonirende

M m m m 3

rende Sätze verwandelt werden. Folgar erinnern wir überhaupt voraus, daß bei dergleichen consonirenden Verwechslungen die im Accord steckende Dissonantien jedesmahl gern in der Variation mit angegeben werden. Verfahren wir nun mit der 2den nach der 4ten Art einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. z. E. $\{g^d X_h^d\}$ oder $\{d^h X_d^h\}$.



Die 4. maj. aber auff diese Art zu verwechseln, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4ta perfecta, oder eine 5te z. E. $(^{cis} X_e^a)$ oder $(^{cis} X_a^e)$. Der erste Satz ist nicht brauchbar, weil

weil die 4te hier keine Bafin abgeben, und nicht resolviret werden kan. Die Variation aber des letzten Sages möchte also gerathen:



Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:



§. 39. Verfahren wir mit der 5ten min. nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen wieder eine 4ta perfecta oder eine 5te z. E. $\left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} \\ a \end{smallmatrix} X_c^f \right)$ oder

$\left(\begin{smallmatrix} \text{dis moll} \\ a \end{smallmatrix} X_f^c \right)$. Jene ist aus oben angeführter raison nicht practicabel,

diese aber möchte auff Arth variret werden, wie das folgende erste Exempel zeigt. Verwechseln wir aber nach der 4ten Arth eine mit der 3. maj. verknüpffte 7. min. so entstehet entweder eine 3e oder 6te z. E. $\left(\begin{smallmatrix} c \\ d \end{smallmatrix} X_{fis}^a \right)$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ d \end{smallmatrix} X_a^{fis} \right\}$. Man sehe folgendes andere und 3te Exempel an:





Die fundamental-Noten dieser Verwechselungen seynd folgende:



§. 40. Die $b7$. defc. auff diese Arth verwechselt, hat von der ordinären 7me weiter keinen Unterschied, als daß die Variationes wegen der im Accord zugleich mit begriffenen b . merckwürdiger ausfallen. $\{ f_{gis} X_h^d \}$ oder $\{ f_{gis} X_d^h \}$. Man sehe folgende Variationes nebst ihren beugefügten fundamental-Noten an:



N n n n

§. 41. Die



§. 41. Die 5te Art einer verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen austauschte, die Concert-Stimme aber ihren Clavem wiederholte, und richtig resolvirete. Weil nun dergleichen Casus in der täglichen praxi meistens theils bekandt seynd, und nicht die geringste Schwierigkeit haben, so brauchet es hier keiner besondern Ausführung, und kan folgendes Exempel zur Erläuterung genug seyn: (s)

§. 42. Die



(s) Indeß erstehet man aus diesen Exempeln den Ursprung und die raison solcher Fälle, warum eine Dissonanz in die andere kan verwandelt werden, ehe die erstere resolviret, nemlich weil es nichts anders, als solche vor der resolution hergehende Verwechselungen des Bass Clavis mit einer radical-Stimme seynd.



§. 42. Die 6te Art einer verwechselten Harmonie war oben diejenige, da beyde Stimmen in 8ven zusammen stehlen. Weil aber diese Art in 2 stimmigen Sachen von gar keiner Consideration ist, und allzu leer ausfällt: so lassen wir sie auch hier fahren, und begnügen uns, nunmehr die wahren Fundamenta (t) aller in der Natur möglichen Verwechselungen der Harmonie geleyet zu haben. Denen angehenden Componisten aber die Erfindung der bisher tractirten Verwechselungen der Harmonie leichte zu machen, und die Quelle zu entdecken, woraus geschickte practici täglich neuscheynende Verwechselungen, oder vielmehr neue Variationes derselben herhohlen: so kan man ihnen nicht besser, als zu folgenden eigenen Exercitio rathen.

§. 43. Man nehme sich nach Gefallen einen dissonirenden Accord vor, dessen Verwechslung der Harmonie in praxi brauchbar und geschickt (u) ausfällt. z. E. mag es hier der Accord der 4. maj. über dem Bass-Clave C. seyn. Hier weiß man aus oben gegebener Regel, daß dieser Accord

N n n n 2

3. vor

(t) Nach welchen man alle erfundene, und noch zuerfindende musicalische Sätze trenchiren, und auff die Probe legen kan.

(u) Gleichwie wir hierzu bißhero die Accorde der 4. maj. der 5te min. der 7. min. und 67. deficient, allerdings am bequhmsten, und in praxi am gebräuchlichsten gefunden haben. Ein mehrers nachzusuchen, müssen wir biß auff andere Gelegenheit versparen, wenn uns niemand hierinnen zuvor kommen will. *Latentis addere fasile est.*

3. vor der resolution hergehende reelle Verwechselungen der Harmonie haben kan, nehmlich:



Hat nun ein Componist nur so viel gelernet, daß er gut 2 stimmig zu setzen weiß, so nehme er eine nach der andern von diesen 3. Verwechselungen vor, und suche bald eine darüber gehörige Concert-Stimme alleine, bald den Bass alleine, bald beyde zugleich, nach seinen eigenen Einfällen auff allerhand Arth zu variren. So lange er nun jederzeit bey denen fundamental-Noten des Basses bleibt, und nur beyden Stimmen einen guten Gang giebet, so kan er sicher seyn, daß alle Variationes, nebst denen darinn von ohngefehr vorkommenden Verwechselungen der Harmonie, fundamental seyn müssen, er schlage gleich den verwechselten Satz mit einer Consonanz oder Dissonanz des Accordes an. Schläget er selbigen ja mit einer Consonanz an, so erinnert er sich der oben gemachten Anmerkung, daß die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien gern (i. e. meistens, nicht allezeit) in der Variation mit angegeben werden, weiter braucht es keiner Künste. Hiervon nun eine Probe zu machen, so wollen wir allhier die obige erste Verwechselung der Harmonie nur in kurzen Noten des Basses (x) zum Grunde setzen, und darüber erstlich die Concert-Stimme alleine variren, da sich denn unter unzähligen Variationibus auch folgende mit angeben möchten:

Vol-

(x) Es versteht sich, daß man so wohl mit längern, als kürzern Noten solcher verwechselten Sätze eben also verfahren kan.



nnnn 3

Wollen



Wollen wir nur den Bass variiren, so können folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Ex. 111

Wollen

Wollen wir endlich den Bass, und die Concert-Stimme, beyde zugleich variiren, so könnte es auff folgende Artthen geschehen, woben wir zu mehrer Erläuterung die Bass-Noten verlängert haben:

Wie

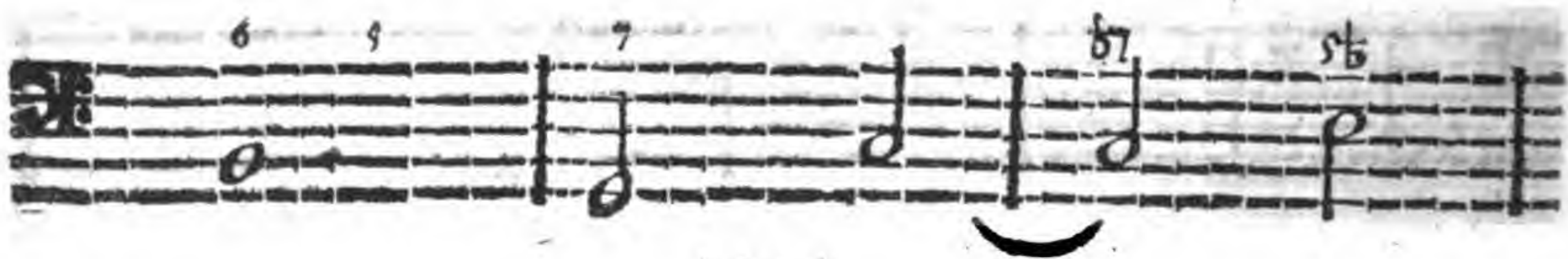


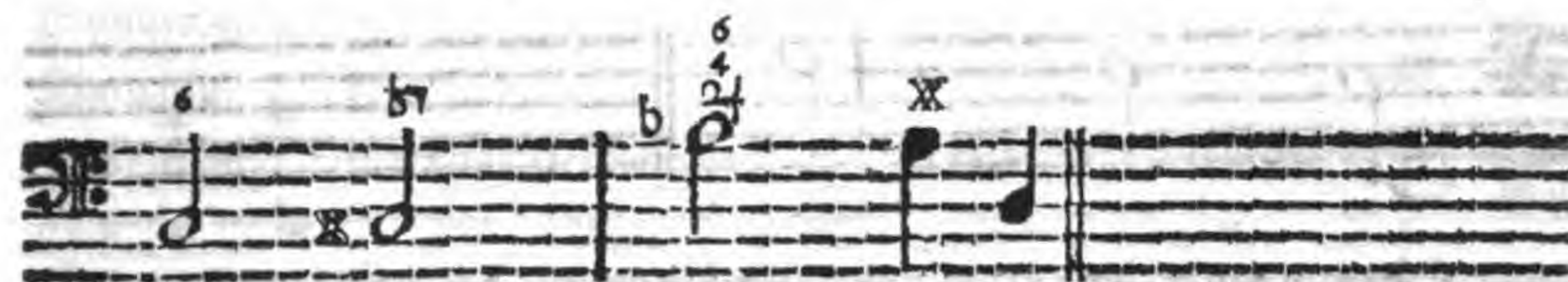
Wie wir es nun hier mit der ersten reellen Verwechslung des Accordes $\{ \frac{4}{2} \}$ gemacht, so machet man es auch mit denen andern beyden Verwechslungen dieses Accordes; ja eben also verfähret man auch mit andern dissonirenden Accorden, wer sich in dieser Materie exerciren will.

§. 44. Wir gehen nunmehr weiter, und zeigen unserer vorgenommenen Ordnung nach, daß im Recitativ eben dergleichen Verwechslungen der Harmonie, wie bishero weitläufftig gezeigt worden, statt haben. Ja sie werden in diesen Stylo viel häufiger, und so zu reden, wohlfeilern Kauffes angebracht, weil man allhier kein so grosses Cantabile, und stetig fortgehende Connexion zweyer harmoniösen Stimmen nöthig hat. In folgenden Exempel seynd die bisher tractirten vornehmsten, und im Recitativ gebräuchlichsten Casus bey samme zu finden:









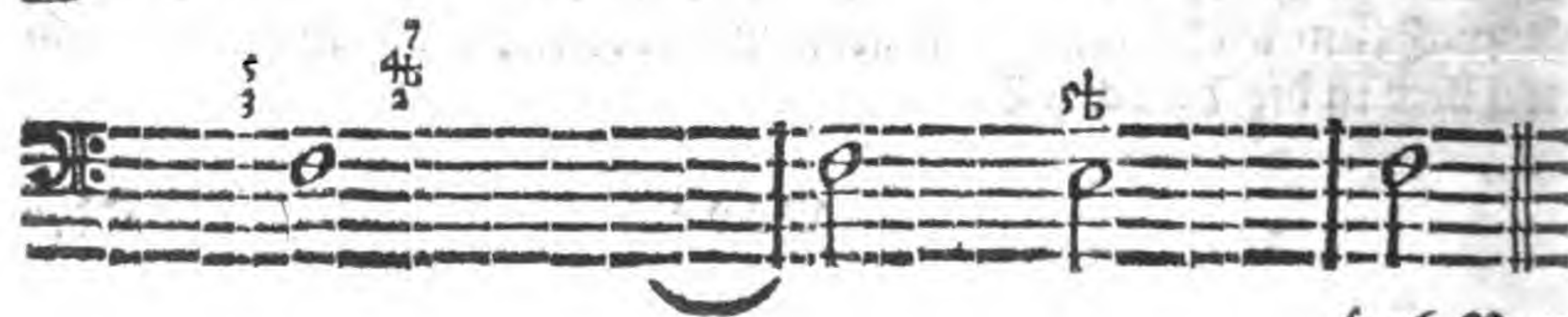
§. 45. Wir haben allhier annoch den im Recitativ sehr oft gebräuchlichen Satz $\{ \frac{5}{3} \frac{7}{4} \frac{6}{3} \}$ mit zu nehmen, dessen besondere Verwechslung der Harmonie (wie wir es hier in sensu latiori also nennen wollen) darinne bestehet, daß wenn die Oberstimmen schon wirklich aus dem ordinairen Accord in den dissonirenden Satz eingetreten, so hohlet alsdenn der Bass noch vor der resolution dieses Satzes einen Clavem aus denen Oberstimmen herunter, und gehet entweder in die 2de auffwärts, und von hier in die Tertie, z. E.

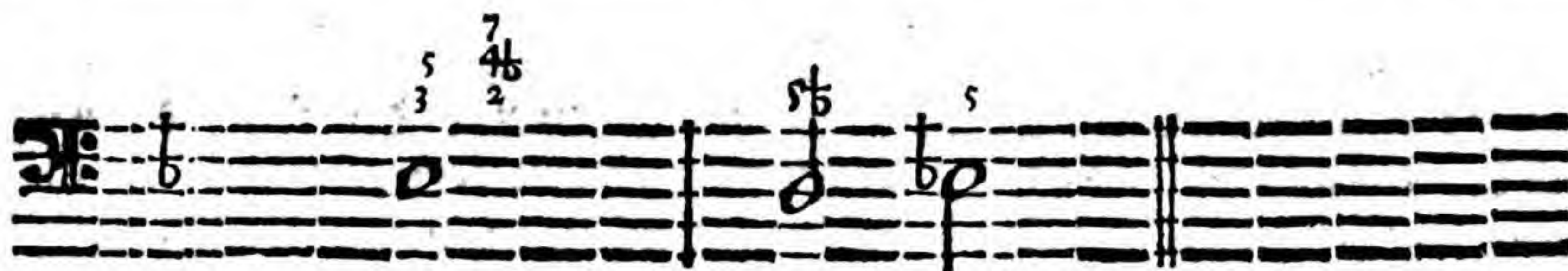
0000 2

Oder



Oder er gehet in das Semitonium drunter (welches die 7me des dissonirenden Accordes ausmachet,) und resolviret von dar wieder zurück in den vorigen Clavem z. E.





§. 46. Nun sollten wir der Ordnung nach, auch einige falsche Exempel der verwechselten Harmonie angeben. Allein weil dergleichen falsche Sätze sich meistens schon aus der zugleich aussenbleibenden resolution der Dissonantien verrathen, (dergleichen falsche Exempel wir schon oben gesehen) so hat man in solchen Fällen nicht Ursache, erst weiter nachzusuchen, wie es um die richtige Verwechselung der Harmonie steht. Nichts destoweniger diesen Unterscheid genauer zu zeigen, so sehe man folgende Exempel an, allwo die über denen Bass-Noten stehende Signaturen die rechten Verwechselungen der Harmonie (so wie sie bishero gelehret worden); Die unter denen Bass-Noten stehende Signaturen aber die falschen Verwechselungen der Harmonie andeuten:





Examiniert man die obere Signaturen gegen einander, so wird überall der Haupt-Accord mit dem darauff folgenden verwechselten Accorde einerley Claves haben. Hingegen wird es sich mit denen untersten Signaturen ganz anders befinden, wie man hiervon gar leicht die Probe selbst machen kan.

§. 47. Bissher haben wir gesehen, wie die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechselt wird: nunmehr kommen wir zum 4ten puncte dieses Capitels, und fragen, wie dergleichen Verwechslung auch bey oder mit der resolution selbst geschehen könne? Das heisset: Wir wollen nunmehr wissen, wie die resolution einer Dissonanz verwechselt werde, oder was eigentlich eine Verwechslung der resolution heisset? Ueberhaupt und in sensu generali heisset eine Verwechslung der resolution dieses, wenn eine Stimme des Accordes (es sey die obere, mittel- oder unterste Stimme) ihre Dissonanz nicht selbst resolviret, sondern denjenigen Clavem, worein sie resolviren solte, einer andern Stimme überlässt, und dagegen einen andern Clavem eben dieses Accordes ergreiffet. Durch welches Verfahren also die resolution in eine andere Stimme geworffen, und solchergestalt in denselben Stimmen vertauschet oder verwechselt wird. 3. E. die 7me zu e. heisset d. dieses d. solte nun nachgehends in eben der Stimme einen grad unter sich in das c. resolviren: wenn man aber dieses c. einer andern Stimme überlässt, und davor einen andern Clavem aus eben diesen Accorde anschläget, welches hier g. seyn könnte, so heisset es eine geschehene Verwechslung der resolution. Dergleichen Verwechslung gehet nun vor, entweder 1) zwischen denen Ober-Stimmen alleine, wie hier das Exempel gegeben worden, oder 2) zwischen einer obern Stimme, und der Bass des Accordes.

§. 48. Die

§. 48. Die zwischen denen Ober-Stimmen alleine vorgehende Verwechslung der resolution ist zwar von keiner Schwürigkeit, und ist auch nach unsern obigen Fundamentis nicht eigentlich unter die reellen Verwechslungen der Harmonie zu zählen, weil die Basis (y) des Accordes mit der Verwechslung nichts zu thun hat, sondern ihren natürlichen Gang behält: sie verdienet aber hier deswegen weitläuftiger erkläret zu werden, weil sie nicht allein in vielstimmigen, sondern auch in zweistimmigen Sachen gar notable Casus verursacht. Erstlich die vielstimmigen Sachen betreffend, so seyud bey berühmten practicis folgende Exempel, und andere von dergleichen Natur, nicht rar zu finden: In

The musical examples consist of four staves. The first staff shows a single melodic line with various note values and rests. The second staff shows a single melodic line with various note values and rests. The third staff shows a single melodic line with various note values and rests. The fourth staff shows a single melodic line with various note values and rests.

(y) vide §. 23. h. c.

In allen diesen Exempeln findet sich die geschehene Verwechslung der resolution nach obiger Beschreibung, indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren sollte, einer andern Stimme überlässt, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergreiffet. Die 2 stimmigen Sachen aber betreffend, so kommen in Cameral- und Theatralischen Stylo folgende notable Exempel, nebst unzähligen Variationibus ihrer Arth, täglich zum Vorschein:

In



In allen diesen Exempeln resolviret die Concert-Stimme keine einzige Dissonanz selbst, sondern sie läßt überall den locum resolutionis leer (z),
 P p p p wie

- (2) Dahero ein Accompagnist die resolutiones solcher Dissonantien niemahls vergessen muß, ob gleich die Ziffern nicht ausdrücklich über dem Basse bezeichnet stehen.

wie aus denen Signaturen des Basses erhellet, und verwechselt also iederzeit den Clavem worinnen sie resolviren solte, mit einem andern Clave eben dieses Accordes. (*)

§. 49. Die zwischen einer Ober-Stimme, und der Bass vorfallende Verwechselung der Resolution ist von mehrer Wichtigkeit, und giebet es in praxi zwey gebräuchliche Arthen derselben. (aa)

- 1.) Die erste und beste Arth ist, wenn beyde Stimmen diejenigen Claves, worein sie natürlich resolviren solten, richtig gegen einander vertauschen, so, daß die Basis der Obern Stimme ihre resolution, und die Ober-Stimme hinwiederum der Bass ihre Resolution wegnimmt. z. e. die 4ta major pfleget natürlicher Weise in die 6te zu resolviren: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & c \\ f & e \end{smallmatrix} \right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das c und die Basis in das e resolviret, so kehret man es umb, und giebet der Bass das c. und der Ober-Stimme das e, auff welche Arth der vorige Accord der 4ta major mit seiner verwechselten resolution also erscheinet: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & c \\ f & X_c \end{smallmatrix} \right\}$ Noch ein Exempel, die 5te min. resolviret natürlich in die 3e: $\left\{ \begin{smallmatrix} c & h \\ f_{is} & g \end{smallmatrix} \right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das h. und die Basis in das g. resolviret, so giebet man wieder umgekehrt der Bass das h. und der Ober-Stimme das g. mithin die verwechselte Resolution der 5te min. also ausseheth: $\left\{ \begin{smallmatrix} c & X_h^g \\ f_{is} & \end{smallmatrix} \right\}$

2.) Die

* Daher seynd alle diese Exempel lauter Verwechselungen der resolution, und keine retardationes; wovon fürzlich zu meiner Verwunderung ein sonst braver Virtuose das obige 3te Exempel ansehen wollen. Wir werden aber unten sehen, was eigentlich eine retardation s. y. Ubrigens siehet man aus obigen Exempeln den wahren Grund der so genandten neuen resolutionum, oder Syncopationum catechresticarum.

(aa) per artem combinatoriam entdecket man zwar mehrere Arthen derselben, weil sie aber theils ganz und gar unbrauchbar, theils sonst unnöthige Weislauffigkeiten verursachen; so können wir mit obigen 2. Arthen, und denen dabey hin und wieder eingestreuten Anmerkungen, die Sache viel kürzer fassen.

2) Die andere Art ist, wenn die Basis zwar der Oberstimme ihre Resolution wegnimmt, diese aber statt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, anschlāget, z. e. Damit wir zu besserer Erläuterung bey denen obigen Casibus bleiben, so resolvirte die 4ta major natürlich also: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & c \\ f & e \end{smallmatrix} \right\}$ Wenn nun hier die Basis f. der obern Stimme ihre resolution c. wegnimmt, und die obere Stimme schläget hingegen, statt daß sie wieder der Basis ihre resolution e. wegnehmen sollte, hiervor einen 3ten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes e. an welche radical-Stimme hier g. seyn könnte, so stehet die verwechselte resolution also aus: $\left\{ \begin{smallmatrix} h & g \\ f & \frac{g}{c} \end{smallmatrix} \right\}$ Den obigen andern Casum

betreffend, so resolvirte die 5te min. natürlich also: $\left\{ \begin{smallmatrix} c & h \\ f_{is} & g \end{smallmatrix} \right\}$ Nimmet nun hier die Basis f_{is} der Oberstimme ihre resolution h. weg, und die Oberstimme ergreiffet hingegen, statt daß sie der Basis wiederum ihre resolution g. wegnehmen sollte, hiervor den dritten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes g. welche radical-Stimme hier d. seyn könnte, so erscheint die verwechselte resolution also.

$$\left\{ \begin{smallmatrix} c & d \\ f_{is} & H \end{smallmatrix} \right\}$$

§. 50. Bey diesem 2. Arthen der verwechselten resolution findet man nun nach unsern obigen fundamentis das proprium einer reelen Verwechslung der Harmonie, indem gedachte Verwechslungen nicht allein zwischen einer Oberstimme u. der Basis vorgehen, sondern auch die Sätze der verwechselten Resolutionum selbst mit demjenigen Sätzen, worin beyde Stimmen natürlich hätten resolviren sollen, jederzeit einerley Claves haben und haben müssen. Das heisset, es muß ein Satz in dem andern stecken, sie mögen nun in consonantien oder dissonantien bestehen. Gleichwie aber alle Dissonantien natürlich und nach der Regel der Alten, in Consonantien resolviren: also wird man bey dergleichen Verwechslung der

Resolution all' ordinaire wahrnehmen, daß wo die Basis natürlich in einen 6ten Accord, z. e. in $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ e \end{smallmatrix}\right)$ hätte resolviren sollen, so wird sie hingegen nach geschעהener legalen Verkehrung der resolution dem gleichgültigen, oder in einerley Clavibus bestehenden ordinaren Accord $\left\{\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ c \end{smallmatrix}\right\}$ aufweisen & vice

versa, wo gedachte Basis natürlich in einen ordinaren Accord z. e. in $\left\{\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ G \end{smallmatrix}\right\}$ hätte resolviren sollen, so wird sie nach geschעהener legalen Verkehrung der resolution, den gleichgültigen 6ten Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ H \end{smallmatrix}\right)$ aufweisen; wie man so wohl aus obigen, als allen folgenden Exempeln ersieht mag. Und giebet es wenige Exempel in contrarium, die wir unten anmercken werden.

§. 51. Mit dieser vorhergegangenen Theorie einer verwechselten Resolution, wenden wir uns nunmehr ad praxin und zeigen erstlich wie besagte Resolution bey unterschiedenen Dissonantien nach obiger ersten Urth (bb) könne verwechselt werden. Man sehe folgende Variationes über den Accord $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$ an:

Die



(bb) Da man nemlich die Claves, worinnen beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, richtig gegen einander vertauschet.



Die fundamental-Noten dieser verwechselften Resolutionum Diffonantiarum seynd folgende:



Ohne diese Verwechselfungen der resolution würden die Diffonantien natürlich also resolviret haben:



Diese natürlichen resolutiones halte man gegen die verwechselften, so wird sich so wohl die Richtigkeit der geschehenen Verwechselfung beyder resolvirenden Clavium, als auch die geschehene Verwandlung der, bey denen natürlichen resolutionibus entstehenden 6ten-Accorde, in ihre gleichgültige ordinairen Accorde finden.

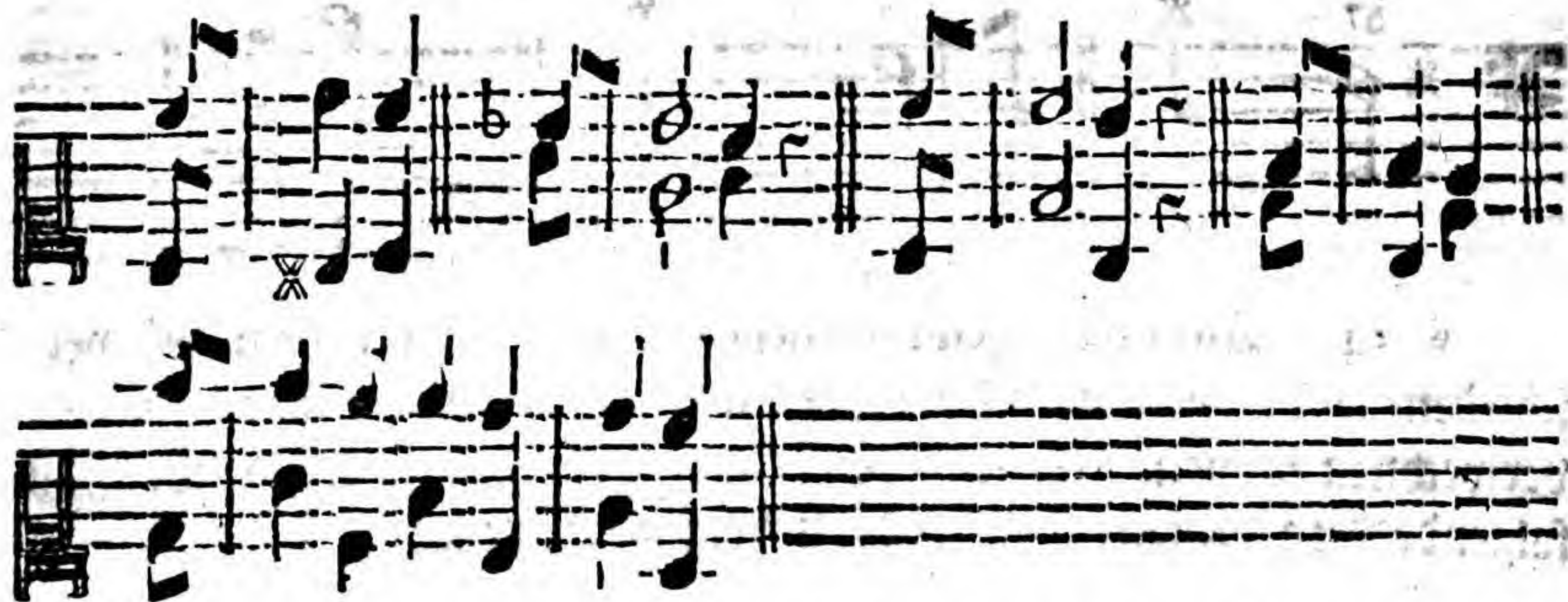
§. 52. Bey Verwechslung der resolution der 5te min. und 7. min. nach der ersten Urth geht es eben also her, und mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

The image displays six staves of handwritten musical notation, organized into three pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the notes, there are numerical figures (6, 7) and symbols (X, ♯) indicating specific musical concepts or resolutions. The first pair shows a sequence of notes with figures 6, 6, 6, 6, 6, 6. The second pair shows a sequence of notes with figures 7, 7, 6, 7, 6, 7, 6. The third pair shows a sequence of notes with figures 7, 6, 7, 6. The notation is written in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:



Ohne die geschehene Verwechselungen der resolution würden die Dissonantien natürlich also resolviret haben:



Man halte hier wiederum beyderley fundamental-Noten gegen einander, so wird so wohl die Richtigkeit der verwechselten resolution, als auch die geschehene Verwandlung der, bey denen natürlichen resolutionibus entstehenden ordinären Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde. sich zeigen.

§. 53. Folgende zwey erste Exempel No. 1. und No. 2. scheinen dem ersten Ansehen nach, eine irreguläre Verwechslung der resolution zu haben: siehet man aber ihre fundamental-Noten No. 3. und No. 4. an, wie die 7me natürlicher Weise hätte sollen resolviren, so findet man die Richtigkeit der verwechselten resolution nach allen bisherigen requisitis. Denn die beyden Stimmen werden in der resolution mit einander verwechselt, und statt derjenigen 6ten-Accorde, wovon man natürlich hätte resolviren sollen, präsentiren sich nach der Verwechslung, ihre gleichgültigen ordinären Accorde:

The image displays four musical examples, labeled No. 1, No. 2, No. 3, and No. 4, arranged in two rows. Each example is written on a single staff with a treble clef and a flat key signature (B-flat).
 - No. 1: Shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.
 - No. 2: Similar to No. 1, with a different sequence of notes and accidentals.
 - No. 3: Shows a sequence of notes, including a whole note and a half note, with various accidentals.
 - No. 4: Shows a sequence of notes, including a whole note and a half note, with various accidentals.
 The examples illustrate voice resolutions and the interchange of voices in a recitativo style.

§. 54. Wir betrachten nunmehr in einigen Exempeln, wie verschiedene Dissonantien nach der obigen andern Art (cc) ihre resolution verwechseln können. Erstlich den Accord ($\frac{4}{2}$) betreffend, so sehe man folgende, dem Recitativ-Stylo sonderlich eigene Sätze an:

Die

(cc) Da nemlich die Basis war der obern Stimme ihre resolution wegnimmt, die Ober-Stimme aber statt gleicher revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren solten, anschläget.

Die ersten beyden Exempel solten natürlich also resolviren $\begin{pmatrix} h & c \\ f & e \end{pmatrix}$
 Da aber ihre resolutiones in dieser Figur erscheinen $\begin{pmatrix} h & X^g \\ f & X^c \end{pmatrix}$ und $\begin{pmatrix} h & X^c \\ f & X^g \end{pmatrix}$
 so siehet man, daß die Basis zwar der obern Stimme ihre resolution weg-
 genommen

genommen, die Ober-Stimme aber, statt ein gleiches zu thun, davor einen dritten Clavem aus denjenigen Accord ($\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix}$) angeschlagen, woein die Basis natürlich hätte resolviren sollen, woben dieser 6ten Accord in seinen gleichgültigen ordinairan Accord ($\begin{smallmatrix} 5 \\ c \end{smallmatrix}$) verwandelt worden. Das 3te, 4te, und 5te Exempel geben die, im Recitativ alle Augenblick vorkommende Cadenz an, welcher es ganz und gar an der gebührenden resolution ihres Sazes (\sharp) zu ermangeln scheint. Denn ob sie wohl in der Figur des 3ten Exempels (so lange nemlich der Accompagnist die über das c. gezeichnete ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$) distinct anschlagen will) den Nahmen einer verwechselten resolution deswegen erhalten könnte, weil auff diese Arth das c. woein der Bass natürlicher Weise (dd) resolviren sollte, in die 6te der Ober-Stimme versetzet wird: so kan man doch den Accompagnisten bey dergleichen geschwind vorbey gehenden Cadenzen nicht allzeit zu der Accurateffe des besagten 3ten Exempels obligiren, und folgar muß man das 4te, und 5te Exempel vor Excepciones wieder die allgemeine Regel, und vor solche Libertäten annehmen, die durch langen Gebrauch das Bürger-Recht erhalten.

§. 55. Die

(dd) Natürlich sollte diese Recitativ-Cadenz allzeit, ich sage allzeit auff folgende Arth resolviren, wie man dann und wann im Gebrauch hat:



Weil aber dergleichen langweilige, und doch in Theatralischen Sachen alle Augenblick vorkommende Cadenz endlich würde verdrießlich anzuhören, ja nicht selten den agirenden Sängern gleichsam unnützer Weise aufzuhalten scheinen: so kan es seyn, daß man daher Gelegenheit genommen, die Sache abzukürzen, und nach dem obigen 4ten und 5ten Exempel gerade zur Cadenz zu gehen. Jedoch niemanden eine bessere Meinung benommen.

§. 55. Die resolution der 5te min. und 7. min. nach der andern Art zu verwechseln, so mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

The image displays six staves of musical notation, organized into three pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation illustrates various resolutions of the 5th and 7th minor intervals. The first pair shows a sequence of notes with a 5th interval marked with a '6' and a 7th interval marked with a '6'. The second pair shows a sequence of notes with a 5th interval marked with a '6' and a 7th interval marked with a '6'. The third pair shows a sequence of notes with a 5th interval marked with a '6' and a 7th interval marked with a '6'. The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating the resolution of these intervals in different contexts.

Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:



§. 56. Gleichwie nun bey denen bisherigen, nach der andern Artth
geschehenen Verwechslungen der Resolution, die Basis der obern Stim-
me ihre Resolution weggenommen, und diese davor einen neuen Clavem
gesuchet: also wird hingegen bey denen folgenden beyden Exempeln No. 1.
und No. 2. umgekehret verfahren; nemlich die Ober-Stimme nimmt
der Basis denjenigen Clavem weg, worein sie natürlich resolviren sollte, und
die Basis ergreiffet hingegen statt gleicher Revenge, einen 3ten Clavem oder
radical-Stimme aus dem natürlich resolvirenden Accorde. Denn na-
türlich sollten beyde Stimmen also resolviren, wie No. 3. und No. 4. aus-
weisen: statt dessen aber verwechseln sie die Resolution, wie No. 5. und No. 6.
zeigt, woraus so wohl die Richtigkeit der Verwechslung, als auch die
Verwandlung des natürlich resolvirenden ordinären Accordes, in sei-
nen gleichgültigen 6ten Accord erhellet:



No. 5.

No. 6.

ΩΩΩΩ 3

§. 57. Wir

§. 57. Wir wollen nunmehr zeigen, daß die bisherigen Verwech-
selungen der Resolution, so wohl nach der oben beschriebenen ersten als
andern Art, gar häufig im Recitativ vorkommen. Ja es ist dieser
Stylus eigentlich ihr gewöhnlicher Sitz, und gehöret auch hieher, was oben
§. 44. von denen Verwechselungen der Harmonie gesagt worden. Es
mag also folgendes Exempel, in welchen wir die bisherigen vornehmsten
und im Recitativ gebräuchlichsten Casus, so viel möglich zusammen einge-
schlossen, (ee) allhier zur Erläuterung dienen!

The musical notation consists of four staves. The first staff shows a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The second staff features a series of notes with a slur and a '4' above it, followed by a '6' and a '2'. The third staff shows a series of notes with a slur and a '4' above it, followed by a '6' and a '2'. The fourth staff shows a series of notes with a slur and a '4' above it, followed by a '6' and a '2'. The notation is in a style typical of 18th-century musical manuscripts, with a focus on the rhythmic and melodic aspects of recitative.

(ee) Daher wir in diesen Exempel wiederum mehr auff die Sache selbst, als auf
die Embellissement des Recitatives sehen müssen.

The musical score is written on six systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings (6, 7, 5) and breath marks (X) are indicated throughout the piece.

System 1: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 6, 5, 6, 7, 6, 5.

System 2: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 7, 6, 7.

System 3: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 7, 6, 7.

System 4: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 7, 6, 7.

System 5: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 7, 6, 7.

System 6: Treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff contains a whole note and a half note. Fingerings: 7, 6, 7.



§. 58. Sollen wir auch einige Exempel der falsch verwechselten resolution beifügen, so müssen wir hier den Casum formiren, daß die Basis zwar, nach denen bisherigen fundamentis, denjenigen Clavem ergreiffe, worein die Concert-Stimme resolviren sollte: (ff) Hingegen aber die Harmonie über diesen verwechselten Accorde falsch angegeben, und folgar der ordinaire Accord mit seinen gleichgültigen 6ten Accorde vor und nach der Verwechslung nicht gehörig vertauschet werde. Diesen Casum ohne viele Umstände zu erläutern, so sehe man folgende Exempel an, also die über denen Bass-Noten stehende Signaturen die rechten bisher erklärten Verwechslungen der Resolution, die unter denen Bass-Noten stehenden Signaturen aber, die falschen Verwechslungen der Resolution andeuten:

Exami-

(ff) Denn wenn auch dies nicht geschiehe, und keiner von beyden Clavium, worin die zwey Stimmen natürlich resolviren sollten, in dem resolvirten Satz zu finden ist, so ist der Satz wegen erzwungener Resolution ohne die falsch und brauchet keiner weitem Untersuchung, ob die Verwechslung richtig?



Examiniert man die resolutiones der obern Signaturen, so wird (1) der Accord der verwechselten Resolution in allen Exempeln mit denjenigen Accorde einerley Claves haben, worein natürlicher Weise hätte sollen resolviret werden, und folgbahr wird man auch (2.) überall die geschehene reciproque Verwandlung des 6ten Accodes mit seinen gleichgültigen ordinären Accord nach obigen Regeln finden.

§. 59. Wir haben mit Fleiß bis hieher verspähret, zu fragen, wie sich ein angehender Componist in denen legalen Verwechselungen der Resolution, auff gleiche Urth üben könne, wie wir oben bey der Verwechselung der Harmonie vor der Resolution gesehen? Dieses brauchet nun hier gang und gar keiner weitem Künste, als daß man die in vorhergehenden §. angegebenen Bases der verwechselten Resolutionum zum Fundament seines Exercitii setze, und darüber nach Anweisung der obern Signaturen geschickte Variationes suche, ohne sich weiter zu bekümmern, ob die obere Stimme einen verwechselten Clavem dagegen anschlage oder nicht? Genug, wenn man beyden Stimmen (nach denen Regeln einer zweystimrigen Composition) einen guten Gang, und gute Harmonie (gg) giebet, so ist an den übrigen nichts gelegen, wie es a Casu gerathen will. Die Sache ist so leicht, und mit obigen Exempeln schon dergestalt erläutert, daß wir nicht nöthig haben, allhier den Platz mit mehrern Exempeln anzufüllen. Wir gehen also weiter, und erörtern alhier noch eine viel wichtigere Frage, welche diese ist: ob die bisherigen Sätze einer verwechselten Resolution jederzeit, nach obigen Exempeln, aus lauter Consonantien bestehen müssen,

K r r r

sen,

(gg) Z. E. nicht leere Quinten anschlage, wo die Tertien harmoniöser ausfallen.

en, oder ob sie auch mit Diffonantien können vermischet, und gleichsam abbelliret, oder schöner gemacht werden?

§. 60. Antwort: es ist das letztere mehr in vollstimmigen, als in 2 stimmigen Sachen practicabel; und fallen mir im nachsuchen zweyerley mögliche Casus ein. Der erste Casus wäre dieser, daß gleichwie statt folgender natürlichen Resolutionum:



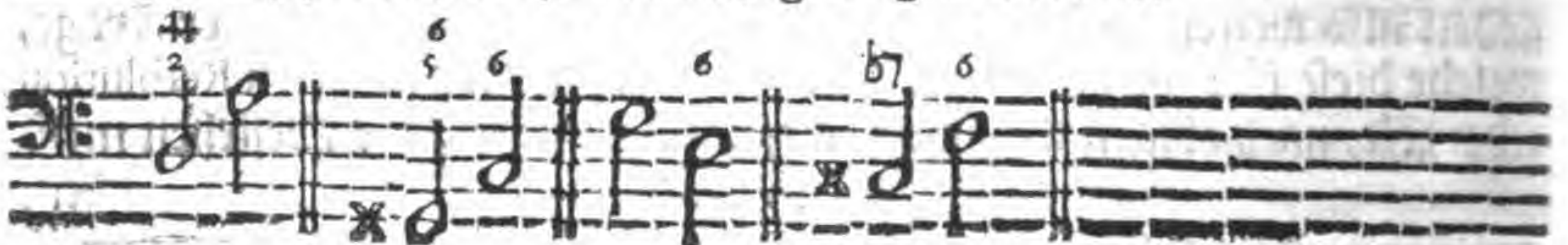
In dem ersten Exempel die 6te durch eine vorhergesetzte 7me, und in den übrigen 3. Exempeln die 8ve durch eine vorhergesetzte 9. kan aufgehalten werden:



also gehet eben dieses bey legaler Verwechslung dieser Sätze an. Denn aus denen 7men werden hier 9nen, und aus 9nen werden wiederum 7men:



Diese Exempel sollten bey ihren consonirenden Verwechslungen der resolution also erscheinen, wie sie oben vorgetragen worden:





Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwech-
selungen der Resolution gegen einander, so findet sich, daß die Bases auch
hier einerley, und beyde Arthen die geschehene reciproque Verwand-
lung der vorigen 6ten-Accorde, in ihrer gleichgültige ordinären Accorde,
& vice versa, zum Grunde haben.

§. 62. Auf diesen Grunde, und auf dieser Regel seynd nun alle
bißherige Exempel bestanden. Will man aber einige Exempel in contra-
rium sehen, so darff man nur entweder vor die Basis einer natürlich ver-
wechselten Resolution, oder vor einen andern Clavem ihres Accordes, ein
neues ♯ vorsezen (hh) z. E. wenn man folgende Verwechselungen der Re-
solution:



(hh) Dergleichen kan man auch bey Verwechselung der Harmonie vor der resolu-
tion thun, welches wir allhier, weil es oben übersehen worden, nachholen wol-
len. Also kan man folgende, allbereit oben angeführte natürliche Verwechsel-
ungen der Harmonie:



so entstehet bey dem ersten Exempel statt des vorigen ordinairten Accordes, oder statt der vorigen 5ta perfectæ, eine 5ta imperfecta, welche die 6te bey sich führet, mithin treffen die Claves dieses Accordes nicht mehr mit denen Clavibus $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix} \right)$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Die beyden letzten Exempel behalten zwar die Harmonie einer 6te, wie vorher; allein weil diese 6ten, majores worden, statt das sie voehin minores waren, so treffen die Claves ihrer Accorde wiederum nicht accurat mit denen Clavibus $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix} \right\}$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Muß man also dergleichen Exempel von der allgemeinen Regel ausnehmen, und selbige vor gut passiren lassen, weil sie nicht allein richtig resolviren, sondern auch die wichtigste Differenz der verwechselten Clavium nur in einen accidentalten \times bestehet.

§. 63. Wir kommen nunmehr zum 4ten puncte dieses Capitels, welcher von der Anticipation des Transitus im Basse handelt. Oben in der Nota (d) haben wir allbereit gesehen, was Anticipatio Transitus in denen Ober-Stimmen war. Es ist auch allda ein einzig Exempel (ii) einer Anticipation des Transitus im Basse mit eingeflossen, und eben diese Anticipation müssen wir allhier gründlich ausführen, weil sie nicht allein bey

denen

N r r r 3

Durch ein, vor die Basin, oder vor eine Ober-Stimme derselben, hinzu gesetztes \times . also wie solget, verändern; weil dergleichen Veränderung weder die Verwechselung des Accordes, noch die resolution der Dissonantien hindert?



(ii) p. 604. $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ A \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ d \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix} \right)$

denen harmonischen Sätzen viele notable Casus verursacht, sondern auch mit der Verwechslung der Harmonie vielfältig vermischt wird. Besonders gehet im Recitativ fast keine Zeile vorbei, da man gedachte Anticipation nicht häufig findet.

§. 64. Nachdem wir nun schon wissen, was Anticipatio Transitus sey, so fragen wir hier kürzlich, auff wie vielerley Arth diese Figur in der Bass des Accordes gebrauchet werde? Antwort: Sie wird bey allen denjenigen Fällen gebrauchet, wo der Bass ordentlicher Weise aus der 3^{ten} majori, oder auch minori, einen ganzen Ton unter sich per transitum in die 4^{te} maj. (kk) gehen kunte. z. E. In allen folgenden, mit Fleiß ausgesuchten Sätzen gehet überall der Bass aus der 3^{ten} einen ganzen Ton unter sich in die 4^{te} maj.

Lasset man nun in diesen Exempeln überall die vor der $\left(\frac{6}{4}\right)$ stehende Note

(kk) Dahero diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4^{ten} perfecta angebracht wird.

Note weg, und anticipiret solchergestalt den Transitus, so kommen uns verschiedene frembde Sätze (11) zu Gesichte, die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte ansehen, so lange ihm die raisons davon verborgen seynd:



§. 65. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No. 1. und No. 2. werden zuweilen bey Expression harter Worte im Recitativ gebraucht. Ihr Fundament beruhet auff der Verwechslung der Harmonie. Denn anstatt daß in besagten Exempeln der Clavis f. natürlich unter sich in dem Clavem e. resolviren sollte, auff die Arth, wie No. 3. und No. 4. ausweisen; so vertauschet er hingegen diesen Clavem e. gegen eine Oberstimme seines Accordes, nemlich g. und zwar auff solche Arth, daß die Claves

(II) Davon wir einige schon in der Ersten Abtheilung dieses Buches C. 3. angeführt, und man also hier das Fundament derselben findet.

Claves dieses verwechselten Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ mit dem Haupt-
Accorde $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ e \end{smallmatrix} \right)$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \\ e \end{smallmatrix} \right\}$ vollkommen einerley bleiben, wie aus denen
darüber stehenden Signaturen leicht zu erkennen:

§. 66. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No 1. und No. 2. kommen gleichfalls öftters vor, da es denn scheint, als wenn die 67. defic. nicht gebührend resolvirete. Denn in dem ersten Exempel berührt sie die 6te, worin sie natürlich resolviren sollte, nur mit einem kurzen Störgen, im andern Exempel aber überspringet sie diese resolution gar. Alleines ist dieses nichts anders, als eine allzulange Aufhaltung der 67. defic. worüber die folgende 6te per Ellipsis gar weggelassen wird, welcher Freyheit sich der Componist zuweilen bey Expression harter Worte bedient. Dahero ist diese Ellipsis nicht allein excusabel, sondern sie machet vielmehr den Satz schöner, indem der locus resolutionis gleichwohl nicht erman-

ermangelt, (mm) in welchen sie natürlicher Weise hätte resolviren können und sollen, nach dem Exempel No. 3.

No. 1. b7 6/4 2 No. 2. b7 6/4 2

No. 3. b7 6/4 2

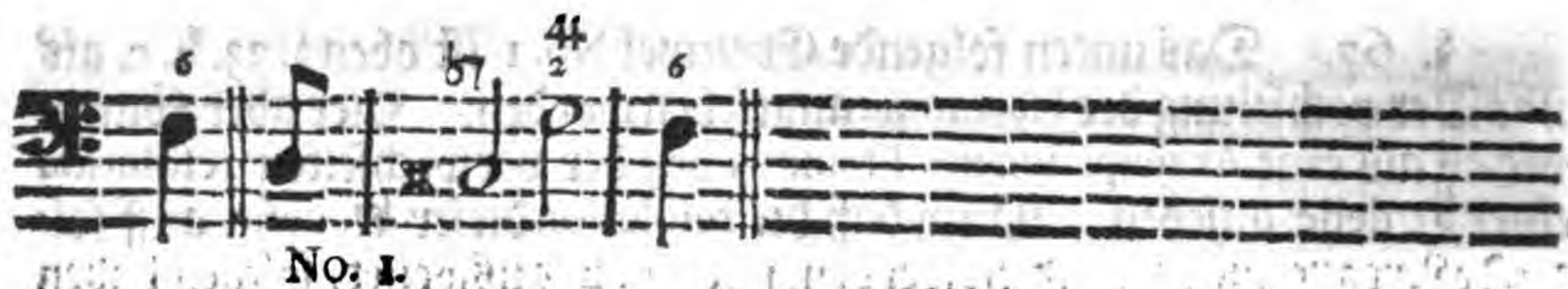
§. 67. Daß unten folgende Exempel No. 1. ist oben §. 33. h. c. als eine Verwechslung der Harmonie angesehen worden. Hier aber können wir es als eine Anticipationem Transitus bey der verwechselten resolution einer b7. defic. ansehen. Denn daß die resolution dieser b7. defic. auff folgende Art könne verwechselt werden, wie No. 2. ausweist, solches haben wir oben §. 58. gesehen. Gehen wir nun von diesen Sage weiter per transitum,

(mm) Dahero man dergleichen Verfahren mit der 5 te min. nicht gut heißen könnte:

b7 6/4 2 b7 6/4 2

weil der locus resolutionis allerdings hier ermangelt, indem die s^b. nicht in die 4 tam a. resolviren kan und solcher gestalt diese Ellipsis kein richtig Fundament hätte.

trum, wie No. 3. ausweist, und lassen hernach die mittlere Note weg, das mit der Transitus anticipiret werde: so bekommen wir wiederum das erste Exempel No. 1. Wir dürfen uns diese überflüssig scheinende doppelte Defension dieses Satzes nicht dauern lassen. Denn wir sehen nicht allein hieraus, daß mancher musicalischer Satz zuweilen aus mehr, als einer raison seinen Grund haben kan, sondern wir haben auch hier das erste Exempel gehabt, da die Anticipatio Transitus mit denen verwechselten Sätzen vermischet wird. Dergleichen Casus wir bald mehrere sehen werden.



§. 68. Wir wollen hier ein wenig ausweichen, und etwas von denen bekandten resolutionibus Dissonantiarum in Dissonantias gedencken, weil sie mit der Anticipatione Transitus des Basses einige Verwandtschaft haben. Wir haben allbereit oben gedacht, daß die Alten ihre Dissonantien ordentlicher Weise in Consonantien, oder nach ihrer Arth zu reden, den Ubel-lauth in einen Wohllauth zu resolviren pflegten, und auff dieser Accuratesse beruhet allerdings ein Theil der Reinigkeit des Styli Gravis, oder so genannten Allabreve (nn). Weil wir aber sehen, daß in allen andern Sty-

(nn) Ob sich gleich einige Autores nicht so stricte daran zu binden pflegen.

lis von dieser Accurateiße abgegangen, und ohne Bedenken die Dissonan-
tten wieder in Dissonantien resolviret werden: so fragen wir allhier (1) aus
was vor Fundament, und (2) auff wie vielerley Arth dieses geschehen
konne?

§. 69. Das erstere betreffend, so haben dergleichen resolutiones
Dissonantiarum in Dissonantias mit der bisherigen Anticipatione Transitus
einerley Fundament. Deun gleichwie bey diesen anticipirten Transitu eine
Note des Basses, die von rechts wegen da stehen sollte, aussen gelassen, und
davor die nachfolgende dissonirende Note anticipando angeschlagen wird:
ebenso wird auch bey gedachter Resolutione Dissonantiarum jederzeit eine
Note des Basses, welche ordentlicher Weise da seyn sollte, übersprungen,
und davor die nachfolgende dissonirende Note anticipiret. Und zwar ge-
schiehet solches auff zwey notable Arthen.

§. 70. Die erste Arth ist diese, wenn der Bass, statt daß er biß zur
resolution seiner Dissonanz liegen bleiben, und alsdenn erst in die folgende
Dissonanz gehen sollte, er anticipando in diese letztere Dissonanz fällt, und
solchergestalt eine Note, oder einen Theil der vorhergehenden Note aussen
lässet. Also solten z. E. folgende bekandte resolutiones Dissonantiarum in
Dissonantias:

♩ ♪ ♫ ♬ ♮

Nach dem antiqven Fundament also stehen.



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, so finden sich überall die weggelassenen puncte oder Noten, und die geschehene Anticipationes der folgenden Dissonanz.

§. 71. Die andere notable Art einer resolution der Dissonantien in Dissonantien ist diese, wenn der dissonirende Bass denjenigen Clavem, worein er resolviren sollte, zwar gleichfalls weg, aber der obern Stimme überlässt (oo), und dagegen eine frembde, und gleichsam unnatürliche oder nicht zum

(oo) Auf solche Weise bekommen wir eine besondere Art der verwechselten Resolution, da nemlich von demjenigen Accorde, woein natürlich sollte resolviret werden, nur die 2. Haupt-Claves in der Verwechslung behalten, statt der übrigen aber frembde Claves aus dem, nach der natürlichen Resolution folgenden

den 2ten Accorde angeschlagen werden. z. e. der obige erste Accord

$\left. \begin{matrix} c \\ a \\ d \\ fis \end{matrix} \right\}$

solte

zum Ambitu gehörige Dissonanz anticipando anschläget, ehe es Zeit war. Also solten z. E. folgende, im Recitativ oder sonst bey Expression harter Worte vorkommende Sätze:



♯ ♯ ♯ ♯ ♯

Nach

solte natürlich also resolviret werden $\left\{ \begin{matrix} b \\ g \\ d \\ g \end{matrix} \right\}$ in welcher Resolution die 2. Haupt-

Claves $\left[\begin{matrix} b \\ g \end{matrix} \right]$ seynd, weil die 5. u. min. $\left[\begin{matrix} c \\ fis \end{matrix} \right]$ in diese 2. Claves natürlich resolviret

$\left[\begin{matrix} c & b \\ fis & g \end{matrix} \right]$ Da nun aber unser obiges erste Exempel also resolviret: $\left\{ \begin{matrix} c & b \\ a & g \\ d & e \\ fis & cis \end{matrix} \right\}$

so findet man zwar in diesen resolvirten Sätze die gedachten 2. Haupt-Claves der natürlichen Resolution nemlich $\left(\begin{matrix} b \\ g \end{matrix} \right)$ hingegen aber finden sich dabey 2. frembde Claves, $\left(\begin{matrix} c \\ cis \end{matrix} \right)$ und diese kommen eben aus dem 3ten Accorde her, wel-

cher erst nach dem natürlich resolvirten Sätze also folgen solte: $\left\{ \begin{matrix} c & b & b \\ a & g & g \\ d & d & e \\ fis & g & cis \end{matrix} \right\}$ Denn

wenn

Nach ihren antiquen Fundament also stehen:



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, so finden sich wie-
derum die überall weggelassenen Noten, und die geschehene Anticipationes
der folgenden Dissonantien.

§. 72. Das letzte unter diesen Exempeln



führet in praxi nicht selten statt der 6, 7. die (6, 5) bey sich



Weil

wenn man von diesen 3. Sätzen den mittelsten weg läßt, und anticipiret den

dritten Satz: $\left\{ \begin{array}{cc} c & b \\ a & g \\ d & e \end{array} \right\}$ so bekommt man eine Resolution der Dissonantien
in

weil nun in diesen Fall derjenige Bass-Clavis, nemlich das H. oder B. wor-
ein natürlich sollte resolviret werden, in dem Accorde $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ \text{cis} \end{smallmatrix} \right\}$ gar nicht zu fin-
den, und folgar mit dem oben angegebenen Fundament einer verwechselt-
ten Harmonie nicht entschuldiget werden kan, so scheint es zwar, als
wenn man diesen in praxi eingeführten Casum vorleine per abusum einges-
chlichene libertat, oder negligenz der weggelassenen 7 defic. rechnen müste:
untersuchet man aber etwas genauer, wie der Satz von rechts wegen
resolviren sollte, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 & 6 \\ \text{c} & \text{H cis d} \end{smallmatrix} \right\}$ und wie er hingegen in der That

resolviret, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ \text{c} & \text{cis d} \end{smallmatrix} \right\}$ so kan man mit guten Grunde sagen, daß
darinnen der Bass-Clavis H. worin natürlich sollte resolviret werden, auff
eben die Art und mit eben der raison auffengelassen, und statt dessen die
im transitu aufwärts gehende Dissonanz anticipiret worden, gleichwie
überhaupt bey allen Anticipationibus Transitus, die im Transitu nieder-
wärtsgehende Dissonanz jederzeit anticipiret wird. Es ist par ratio da,
und also sollte gedachtes Exempel in seinem antiquen Fundament also ste-
hen:



§. 73. Bis hieher haben wir in einzeln Exempeln gewiesen, was
1.) die Verwechslung der Harmonie vor der Resolution. 2.) Die Ver-
wechslung der Resolution selbst, und 3.) die Anticipatio Transitus nebst ih-
ren anverwandten Sätzen vor Dinge seynd. Weil aber diese 3. Stüs-
se in praxi und sonderlich in Recitativ oft dergestalt an einander hangen,
und

in Dissonantien, nach der oben beschriebenen andern Art die übrigen oben an-
gegebenen Exempel haben einen gleichen Ursprung.

und gleichsam in einander geschlossen seynd, daß ein Anfänger neue Schwübrigkeit findet, die Raison und das Fundament solcher Sätze zu unterscheiden: so wollen wir alhier einige zusammenhangende Exempel dieser Artz beysügen, und selbige nach Anweisung der über denen Bass-Noten gesetzten Ziffern auff folgende Artz analysiren:



Die Note (1.) ist ein Transitus anticipatus, indem der Accord (✱) hätte sollen vorhergehen. Bey der Note (2.) verkehret der transitus anticipatus seine Harmonie, und zwar dergestalt, daß die Claves beyder Accorde (1.) (2) in der Vertheilung einerley bleiben. Statt daß nun die Note (2.) nachgehends in das A. resolviren sollte, so anticipiret sie wiederum den Transitus. (3.) Dieser Transitus sollte

solte nun natürlich in den 6ten Accord $\begin{pmatrix} d \\ a \\ F \end{pmatrix}$ resolviren, statt dessen aber, verwechselt er seine Resolution mit dem gleichgültigen oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord, $\begin{pmatrix} a \\ f \\ d \end{pmatrix}$ In dem folgenden Exempel zeigt die Note (5.) wieder einen Transitus anticipatum, indem der Accord C. hätte vorhergehen sollen. Statt daß nun gedachte Note (5.) nachgehends natürlich in den 6ten Accord $\begin{pmatrix} f \\ c \\ A \end{pmatrix}$ resolviren sollte, so verwechselt sie bey der Note (6) ihre Resolution gleichsels in den gleichgültigen ordinairen Accord $\begin{pmatrix} c \\ a \\ f \end{pmatrix}$ jedoch dergestalt, daß zugleich

der Transitus anticipiret wird: $\left. \begin{matrix} c \\ a \\ f \\ \text{dismoll} \end{matrix} \right\}$ daher ein Transitus anticipatus, und eine verwechselte Resolution, beyde zugleich über dieser einzigen Note (6) zusammen treffen.

Statt aller dieser künstlichen und harmoniösen Verwechselungen würden nun obige beyde Exempel in ihrer simplen Harmonie also gelautet haben:



Diese simplen Accorde wird man richtig mit allen ihren Clavibus in obigen verwechselten Accorden finden, woraus das Fundament solcher

T t t t

pro-

proceduren desto mehr erhellet. Es verlohnet sich aber der Mühe, all-
hier noch ein Exempel zu trenchiren, worinnen die übrigen vornehmsten
Casus dieser Arth häufig, und gleichsam in einander gepropffet vor-
kommen: (pp)



Die

(pp) Mit solchen Exempeln ist nicht die Meinung, daß alles Recitativ nothwen-
dig solle und müsse mit dergleichen beständig dissonirenden Sätzen überhauf-
et werden sondern wir zeigen nur hier, daß solches gleichwohl geschieht und ge-
schehen kan, so oft es der Componist a propos befindet.



Die Note (7.) ist ein transitus anticipatus, indem der Accord $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ g \end{smallmatrix} \right)$ vorher gehen sollte.

Statt daß nun dieser Transitus anticipatus unter sich in das $\left(\begin{smallmatrix} * \\ c \end{smallmatrix} \right)$ sollte resolviren, so wird der Transitus bey der Note (8) noch einmahl anticipiret. Dieser letztere Transitus sollte nun natürlich unter sich in dem Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ c \end{smallmatrix} \right)$ resolviren, statt dessen aber wirfft er dieses c. in die obere Stimme, und anticipiret davor die falsam (9) nach der in vorhergehenden §. 71. erklärten andern Artz einer in die Dissonanz resolvirenden Dissonanz. Diese Note (9) verkehret bey (10) ihre Harmonie richtig nach allen Clavibus des Accordes. Statt daß nun die Note (10) unter sich in den 6ten Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ g \end{smallmatrix} \right)$ resolviren sollte, so verwechselt sie ihre

Resolution bey (11.) in den gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ e \end{smallmatrix} \right]$ Die Note (12.) anticipiret wieder den Transiitum, und dieser verkehret seine Harmonie bey der Note (13.) nach der oben §. 35. h. c. gegebenen Raifon. Diese Note (13.) verwechselt wieder ihre Harmonie bey der Note (14.) nach den doppelten Fundament welches oben §. 33. und 67. angegeben worden. Statt daß nun gedachte Note (14.) unter sich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ f \end{smallmatrix} \right)$ resolviren sollte, so verwechselt sie bey der Note (15.) ihre resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ d \end{smallmatrix} \right]$ Die Note (16.) sollte nachgehends über sich in den Accord a resolviren, sie wirfft aber dieses a. in die Oberstimme und ergreiffet davor die falsam $\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ dis \end{smallmatrix} \right)$ nach der schon gedachten, §. 68. erklärten Arth einer resolvirenden Dissonanz. Statt daß nun diese Note (17) natürlich in das $\left(\begin{smallmatrix} * \\ e \end{smallmatrix} \right)$ resolviren sollte, so anticipiret sie so gleich den Transiitum (18) dieser verwechselt seine Harmonie richtig bey (19) und statt daß diese Note natürlich in den ordinairen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ a \end{smallmatrix} \right\}$ resolviren sollte, so verwechselt sie ihre Resolution bey der Note (20) mit dem gleichgültigen 6ten-Accorde. $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ g \end{smallmatrix} \right)$ Nach diesem folget wieder ein Transitus anticipatus bey (21) und statt daß diese Note nachgehends unter sich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ gis \end{smallmatrix} \right)$ resolviren sollte, so verwechselt sie ihre Resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accorde. $\left(\begin{smallmatrix} * \\ e \end{smallmatrix} \right)$ Die Note (23) anticipiret wieder den Transiitum, statt daß nun dieser Transitus natürlich in den Accord $\left[\begin{smallmatrix} 6 \\ fis \end{smallmatrix} \right]$ resolviren sollte, so verwechselt er bey der Note (24) seine Harmonie nach der oben §. 65. gegebenen Raifon, und statt daß diese Note (24) wieder unter sich in den Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ g \end{smallmatrix} \right)$ resolviren sollte, so beschliesset sie mit der freyen Recitativ-Cadenz, von welcher oben §. 54. ausführlich gedacht werden.

Dieses ganze weitläufftige Exempel würde nun in seiner simplen Harmonie also gelautet haben, wie folget. Welche simple Accorde wiederum mit allen ihren Clavibus, fundamentaliter in gedachten obigen Exempel zu finden, wer beyde gegen einander halten will. (99)

(99) Bald möchte es Zeit seyn, hier manche unwissende Contrapunctisten zu fragen, ob wohl



T t t t 3

§. 74. Wir

ob wohl der Stylus Thetralis seine richtigen Fundamenta beſiße oder nicht, und welcher Stylus unter allen wohl mehrere, ſchönere, und zugleich künſtlichere resolutiones ſeiner Diſſonantien habe? Mich düncket, es machet dieſes Capitel ein gang neues Studium vor ſolche Leute aus, die wenig oder gar nichts davon wiſſen. Ich wurde vor einiger Zeit von einem viel prztendirenden Compoſiſten auff eine höfliche Art angeſtochen, als wenn gewiſſes Recitativ von meiner Arbeit nicht fundamental geſetzt ſeyn ſolte. Als ich aber dem guten Manne die Raiſons ſo lange auff dem Pappiere vormahlete, biß er ſie begreifen, und nicht weiter negiren kunte, ſo wurde er ſchamroth, und wuſte ſeine Grandesse mit nichts zu entſchuldigen, als mit dieſen Worten: Ich müſte doch gleichwohl geſtehen, daß dieſes noch wenige Compoſiſten wiſſen. Was kan ich aber davor: ſo muß man denn das tadeln bleiben laſſen, und nicht glauben, daß vorſichtige Compoſiſten ſo leicht etwas ohne Raiſon ſetzen. Nachläßigkeiten und Menſchliche Fehler ausgenommen, die man bey allen Compoſiſten gar leicht unterſcheiden kan.

§. 74. Wir kommen nunmehr zum 6ten puncte dieses Capitel's, welcher von der retardation und Anticipation der Ober-Stimmen handelt, und hier brauchet es kurzer Arbeit. Eine retardation heisset eigentlich eine, aus der allzulangen Aufhaltung (*) der vorhergehenden Note entstandene Dissonanz, welche zu dem folgenden Accorde gar nicht gehöret, und nicht resolviret (**) werden mag. Es werden aber dergleichen retardationes in praxi mehr bey geschwinden, als langsamen (rr) Noten gebraucht, und werden solchenfalls von dem Accompagnisten selten oder gar nicht attendiret, z. E.



In

* Von retardare aufhalten, verzögern.

** Daher wenn z. e. eine 5t. min. 7me &c. legaliter vorher bindet, nachgehend's aber von ihrer Resolution abbricht, und selbige einer andern Stimme überlässt wie wir oben Exempel gesehen, so ist solches keine retardation, sondern eine Verwechselung der Resolution, die allerdings zu dem Satze gehöret, in der That würcklich resolviret, und im Accompagnement niemahls weggelassen wird.

(rr) Ausgenommen bey exorbitanter Expression harter Worte, da einige retardationes (nicht alle) mit Behutsamkeit gebraucht, und wegen ihrer langsamen Noten im Accompagnement allerdings nicht mögen übergangen werden, wie wir oben in der ersten Abtheilung c. 3. S. 89. 90. Exempel gesehen. Ubrigens haben wir eben allda die retardation der 5t. superfl. eine Aufhaltung der fünffrigen 6te und die Retardation der 7. maj. eine Aufhaltung der fünffrigen 8ve genannt,

In diesen Exempel kommen 5. verschiedene retardationes vor. Die erste ist die retardatio 2da superfl. über dem Basf-Clave f. die andere ist die retardatio 4ta perfectæ über dem Basf-Clave e. die dritte ist retardatio 7. maj. über dem Basf-Clave D. die vierdte ist retardatio 9na min. über dem Basf-Clave cis, und die fünffte ist retardatio 5ta superfl. über dem Basf-Clave f. in folgenden Tacte. Alle diese dissonirende retardationes kommen aus dem zu langen Auffenthalt der vorhergehenden Noten her, welche zu denen folgenden Sätzen nicht quadriren, und daher natürlich also stehen, und accompagniret werden sollen:



§. 75. Die Anticipation der Oberstimmen wird in heutiger praxi gleichfalls sehr oft gebraucht. Sie kehret aber die Sache um, und statt daß die retardation die Noten des vorhergehenden Accordes zu lange aufshielte, so eilet sie desto mehr und schläget die Claves des folgenden Accordes voraus an, ehe es Zeit ist. Weil nun dergleichen gemeiniglich bey geschwinden Noten geschieht, so werden solche Anticipationes gleichfalls im Accompagnement ordentlicher Weise nicht attendiret. (ss) z. E.

Dieses

nennet, welche beyderley Benennungen in der That einerley seynd. Denn wenn die 2da superfl. oder die 7. maj. active sich aufshält, so entstehet dadurch passive die Aufshaltung der fünfftigen 6te und 8ve.

(ss) Daß dergleichen Anticipationes auch im Basse vorkommen, und wie man sie im Accompagnement zu tractiren habe, solches ist in der ersten Abtheilung von p. 372. biß 375. allbereit gezeigt worden.



Dieses Exempel sollte eigentlich also stehen wie folget, dahero es auch der Accompagnist also accompagniren kan:



§. 76. Diese beyde Figuren, nemlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3. und mehr stimmigen Sachen öfters mit denen Verwechslungen der resolution vermischet, so, daß der Componist nur auff die angefangene Invention der Ligaturen siehet, und es ihm gleich viel gilt, ob bey Continuation derselben, retardationes, Anticipationes, Verwechslungen der resolution, oder gar ordentliche resolutiones der Dissonantien entspringen. z. E.



Wey



Bei der Note (1) ist zwar der Gang der obern Stimme aus dem a. ins h. vor eine verwechselte Resolution der obern Stimmen zu rechnen, weil besagtes a. gar wohl gehörend ins g. resolviren lunt, welcher Glavis hingegen der Mittel-Stimme überlassen wird. Allein die unterste Stimme fis bey besagter Note (1) ist eine zu diesem Accord nicht gehörige Retardation, die keine Resolution hat, und folgar bey geschwinder Mensur im Accompagnement nicht attendiret wird. Bei der Note (2) geht eine richtige Verwechselung der Resolution in denen Ober-Stimmen vor. Bei der Note (3) wird ordentlich resolviret und bey denen Noten (4.) (5.) (6.) finden sich lauter Anticipationes der folgenden Gänge. Das andere Exempel bestehet durchgehends aus denen so oft gebräuchlichen Anticipationibus der Ober-Stimmen. Weil nun beyde Exempel eine geschwinde Mensur haben, so ist nichts daran gelegen, wenn der Accompagnist alle diese retardationes, Anticipationes, Verwechselungen der Resolution und ordentliche resolutiones übergehen, und nur ihre fundamental-Noten mit dem fortgehenden Basse anschlagen will, eben als wenn sie also stünden:



§. 77. Wir kommen nunmehr zum 7ten puncte dieses Capitel's, allwo wir von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum zu handeln haben. Es ist bekandt, und haben wir allbereit in der ersten Abtheilung dieses Werckes gedacht, daß die Alten 3. Genera Musices gehabt, nemlich das Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum, welches letztere über 30. Claves gezeulet. Ungeachtet uns nun diese alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen (tt): so haben wir doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unsern 12 Chromatischen Clavibus zwischen denen Lineen auff 2. differente Arthen nach einander bezeichnet sehen, so sagen wir, es sey solches eine Verwechslung der musicalischen Generum (uu). z. E.



Ben

(tt) Weil wir ja bey unsern heutigen Temperaturen nur ein einziges in 12. Clavibus bestehendes Genus Chromatismum haben.

(uu) Die Alten kanten dieses mit recht sagen, weil es bey ihnen differente Claves in differenten Genoribus waren. Bey uns aber seynd es einerley Claves in einem einzigen Genere Musico. Dahero wir allerdings den eigentlichen Unterscheid solcher Sätze in dem unterschiedenen Ambitu modorum, und nicht in der Verwechslung der Generum suchen solten. Nur scheint es uns solchenfalls (welch Wunder!) an einem Musicalischen Termino tecnico zu ermangeln, wie wir eigentlich die gleichsam e Diametro einander entgegen gesetzte Harmonie oder

Accorde



Bei dieser eingeführten, und schon bekandten Benennung solcher exorbitanten Sätze wollen wir nun allhier bleiben, damit wir ohne Weitläufigkeit zu unsern propos gelangen, welches in dieser einzigen Frage besteht: Ob wohl eine anschlagende Dissonanz bey dergleichen darauff erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum nothwendig nach der bisherigen allgemeinen Regel resolviren müsse, oder nicht?

§. 78. Hierauff mit Unterscheide zu antworten, so entstehet bey dieser, nach der Dissonanz erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum, entweder wiederum eine Dissonanz, oder eine Consonanz. Geschiehet das erstere, so brauchet es keines Besinnens, und resolviret man nothwendig die letztere Dissonanz nach ihrer Natur. Man sehe folgende Exempel an, dergleichen sonderlich im Recitativ vorzukommen pflegen (*):

U u u u z

In

Accorde solcher different bezeichneten einerley Clavium nennen, und hierdurch die eigentliche Distanz zwey solcher Modorum von andern, mehr oder weniger verwandten Modis Musicis unterscheiden solten. Wir werden unten im 5ten Capitel dieser Abtheilung Gelegenheit bekommen, ein mehrers von dieser Materie zu sagen gedencen, biß dahin wir es verspahren wollen.

(*) Die Practici bedienen sich iezumeilen solcher harten Sätze bey Expression harter Worte, als des Schmerzes, der Verzweiflung, der Grausamkeit &c. wobey sie so viel möglich auff das Cantabile der Singestimme sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie überlassen. In vollstimmigen Sachen practiciret man dann und wann dergleichen auch, allein es muß mit besonderer Behutsamkeit geschehen, damit wenigstens keine Singestimme unnatürliche Intervalla bekomme.

me.



me: Dahero unter andern Arthen solcher verwechselten Generum, diejenige
 Art nicht unrecht scheint, da man die Singestimme, in welcher die 2. different
 bezeichneten Semikonia nach einander vorkommen sollen, in der ersten Bezeich-
 nung so lange halten lässt, bis die übrigen Stimmen das Genus wirklich ver-
 wechselt.

die Accurateſſe ſuchen, und beyden Accorden einerley Accompagnement geben will, (**) wie aus folgenden erhellet:



§. 79. Entſtehet aber bey einer nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, eine Conſonanz, ſo bin ich allerdings mit andern der Meynung, daß die Conſonanz nicht nothwendig resolviren müſſe (ww), wofern ſich nicht die Gelegenheit dazu freywillig, und gleichſam a Caſu præſentiret. Alſo findet folgendes erſte Exempel von ohngeſehr ſeine reſolution, welche hingegen allen übrigen Exempeln mangelt:



In

(**) Den völligen Unterſcheid ſolcher in denen Clavibus übereinereffenden, und doch in der Natur einander ſo niedrigen Sätze ſuche man in der erſten Abtheilung

§. 20. 21. ſeq.

(ww) Denn weil die vorige Diſſonanz bey ſolcher Verwechſelung des Generis nicht mehr



In dem ersten Exempel machet der Clavis *gis* oder *os* das erstemahl eine 7me, und das andere mahl eine 6te aus, welche Differenz nach denen Gradibus der Lineen richtig eintrifft. Bey dem andern Exempel machet der Clavis *dis* einmahl die 7me, das andere mahl eine consonirende 3e aus, welche so dann keiner Resolution von nöthen hat. Bey dem 3ten Exempel machet das *gis* oder *as* einmahl die 5t. min. das andere mahl die consonirende 6t. maj. aus, und fällt also wiederum die Resolution weg. Bey dem 4ten Exempel verwechselt die *b7* defic. ihre Harmonie zugleich mit dem Genere, nemlich. $\left(\begin{smallmatrix} c \\ \text{dis dur} \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} \text{dis moll} \\ c \end{smallmatrix} \right)$ Hieraus entstehet wiederum eine consonirende 6te, welche keine Resolution von nöthen hat. Nun kommen in obigen 3. ersten Exempeln die Claves des Haupt Accord:8 mit denen Clavibus des folgenden verwechselten Generis wiederum völlig übereinstimmen,

mehr die Natur einer Dissonanz behält, sondern in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret wird, so kan man von ihr so wenig als von andern ungebundenen Consonantien eine Resolution prätendiren. Folgar machet dieser Casus wohl eine Exception wider die allgemeine Regel aus.

men, wenn man ihnen einerley Accompagnament geben will, wie in folgenden 3. Exempeln zu sehen. Das obige 4te Exempel aber behält bey seiner Verwech- selung der Harmonie, und des Generis, nur die beyden Haupt-Claves c. und dis. Die übrigen Stimmen aber verändern sich, wie aus dem folgenden 4ten Exem- pel zu sehen. Dergleichen Arthen einer verwechselten Harmonie wie auch oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gehabt.



§. 80. Hier haben wir annoch zu erinnern, daß das erste Exempel des obigen §. 78. ingleichen das erste Exempel des nur vorhergegangenen §. 79. von einigen berühmten Practicis auch in folgender Figur vorgestellet werden:

Allein



Allein es lieget meines Erachtens auff solche Artz das Fundament der verwechselten Generum in einem leeren Recitativ allzuvergraben, die Sätze bekommen ein illegales Ansehen, und der Accompagnist bleibt bey seinem ordinairn Accompagnement, welches sich doch nicht allzeit mit dem darauff folgenden Accorde räumt. Also wenn z. E. der Accompagnist über dem Bass-Clave f. des vorhergehenden ersten Exempels den Accord $\left(\frac{6}{4}\right)$ anschläget, (wie er natürlich nicht anders kan,) so räumt sich dieser Accord mit dem darauff folgenden Sätze ganz und gar nicht, und findet sich nicht die geringste resolution. Ubrigens kömmt es darauff an, ob man dergleichen Surprisen wenigstens im Recitativ vor etwas schönes passieren lassen will, wosern die Expression der Worte hierzu Gelegenheit giebet.

§. 81. Wir kommen endlich zum 8ten und letzten punct dieses Capitels, welcher von einigen dunkeln, und zweiffelhaften Casibus in heutiger

ger praxi handelt. So lange bey unsern, in diesen Capitel angegebenen Theatralischen Verkehrungen der Sätze, die resolution der Dissonantien klahr, und die Verwechselung der Harmonie nach allen Fundamentis richtig ausfällt, so lange seynd es keine zweiffelhafften Sätze, und kan man sich deren sicher bedienen (xx). Je mehr aber bey dergleichen Verkehrungen die resolution verstecket, und die geschעהene Verwechselung der Harmonie mit denen wenigsten Clavibus des Haupt: Accordes zutrifft: je mehr hat man Ursache, an der Richtigkeit der Sätze zu zweiffeln. Und eben dieses ist es, was wir hier in ein tuzend außerlesenen Exempeln der heutigen Practicorum untersuchen, und selbige zu besserer Abklärung in 4. Triades eintheilen, i. e. drey und drey Exempel auff einmahl analysiren, und unsere Meynung davon sagen wollen, das übrige denen Music-Verständigen selbst, anheim stellende, was jedweder nach seinem eigenen Genie als gut und passabel behalten, oder als böse verwerffen will.

§. 82. Die erste Trias unserer zweiffelhafften Exempel mag folgende seyn:



Im

(xx) Dahero auch allzudelicateu Componisten und Contrapunctisten unverwehret ist, sich nur an dergleichen undisputirliche Sätze zu halten, und alle die übrigen fahren zu lassen, wo einige schreibbare Libertät hervorleuchtet.



Im ersten Exempel sollte der Bass-Clavis b. natürlich unter sich in das a. resolviren, wie unten No. 1. ausweist. Er wirfft aber diesen einzigen resolvirenden Clavem in die obern Stimmen, und erwehlet dabey einen ganzen frembden Accord

$\begin{pmatrix} d \\ a \\ f \end{pmatrix}$ welcher mit dem natürlich resolvirenden Accorde $\begin{pmatrix} e \\ cis \\ a \end{pmatrix}$ gar keine Ver-

wandtschaft, und folgendes keine Verwechselung der Resolution zum Grunde hat.

Bei dem obigen andern Exempel finden die $b7$ defic. und $st. min.$ ihre Resolution gar nicht, und gleichwohl ist dieses ein Satz, der in heutiger praxi auch von guten Autoribus gebraucht wird. (yy) Sollen wir ihn aber durch einiges wahrscheinliches Fundament unterstützen, so wolte ich sagen, daß über dem Bass-Clave

cis, die 3. obern Stimmen $\begin{pmatrix} b \\ g \\ e \end{pmatrix}$ in den folgenden Accorde nur mit einem hinzu-

gesetzten und * verändert $\begin{bmatrix} h \\ gis \\ c \end{bmatrix}$ und alsdenn erst in dem 3ten Accorde auff-

folgende: Arth: $\begin{bmatrix} 6 & 5 \\ 4 & * \\ e \end{bmatrix}$ einiger massen resolviret würden, wie unten No. 2.

deutlicher zeigt. Bei dem obigen 3ten Exempel scheint es, als wenn die 4te f. nicht resolviret würde: man kan aber sagen, daß sie in dem folgenden Satze d. zur 3e. gemacht, und also nur aufgehalten, in dem nächstfolgenden Accorde e. aber demnach resolviret wird, wie No. 3. zeigt, ob wohl diese Resolution nicht eine der besten ist.

X x x x 2

§. 83. Die

(yy) Oben S. 66. ist die Resolution dieser $b7$ defic. auf eine andere Arth entschuldiget worden, so lange die $st. min.$ nichts dabey zu thun hat.

Three musical examples are shown on a grand staff (treble and bass clefs).
 No. 1: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 2, 4, 7.
 No. 2: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 6, 4, 5.
 No. 3: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 5, 6, 6.

§. 83. Die andere Trias mag folgende Exempel auffweisen:

Three musical examples are shown on a grand staff (treble and bass clefs).
 Example 1: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 2, 4, 7.
 Example 2: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 6, 4, 5.
 Example 3: Treble clef, key of B-flat. Notes: B-flat, D, F. Fingering: 5, 6, 6.

Das erste Exempel scheint irregulair zu resolviren. Wenn man aber dagegen ansieht, wie es unten No. 1. natürlich resolviren sollte, so findet sich keine andere Differenz, als daß dem Bass-Clavi des letzten halben Tactes ein h vorgesetzt, und in der obern Stimme gebräuchlicher massen die b anticipiret worden. In dem andern Exempel scheint der Satz der 4t. maj. gar keine Resolution zu finden. Und weil jedweder Accompanist über diesen Accorde natürlich die Harmonie

$\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$ anschlagen wird, so machen diese Claves mit dem folgenden Accorde auch keine Verwechselung der Harmonie aus. Schlägt man aber über dem ersten

Accorde c. statt der 2de die 3e an $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}\right)$ und verwechselt diese Claves richtig in folgenden Accorde cis, so kan dieser letztere Satz hernachmahls regelmäsig resolviren, wie unten No. 2. zeigt. Oder man kan auch die 6 über diesem Bass-Clave cis in die $6h$ verwandeln, so fällt der Ambitus vor die singende Stimme natürlich aus, wie No. 3. zeigt. In dem obigen 3ten Exempel sollte die Reso-

lution des bekandten Satzes $\left\{\frac{7}{4}\right\}$ natürlich wieder zurück in $\left\{\frac{5}{3}\right\}$ treten.

Die 2. Haupt-Claves dieses Accordes synd $\left(\begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix}\right)$ weil die in dem Satze $\left\{\frac{7}{4}\right\}$ versteckte st. min. $\left(\begin{smallmatrix} c \\ fis \end{smallmatrix}\right)$ natürlich in diese 2. Claves zu resolviren pfleget:

$\left(\begin{smallmatrix} c & h \\ fis & g \end{smallmatrix}\right)$ Nun werden zwar besagte Haupt-Claves $\left(\begin{smallmatrix} h \\ g \end{smallmatrix}\right)$ bey dem folgenden resolvirenden Accord mit Hinzufegung eines \times $\left(\begin{smallmatrix} h \\ gis \end{smallmatrix}\right)$ behalten, allein es wird dabey ein neuer Clavis e. angeschlagen, welches Verfahren eben nicht zu tadeln, und läuft wiederum auff diejenige Arth einer verwechselten Harmonie hinaus, wie wir oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gesehen.

The musical notation consists of three examples, each on a grand staff (treble and bass clef).
 No. 1: Shows a resolution from a 7/4 chord (with notes 2, 3, 5, 7) to a 5/3 chord (with notes 2, 3, 5).
 No. 2: Shows a resolution from a 6/4 chord (with notes 2, 3, 5, 6) to a 6/5 chord (with notes 2, 3, 5, 6).
 No. 3: Shows a resolution from a 6/4 chord (with notes 2, 3, 5, 6) to a 6/5 chord (with notes 2, 3, 5, 6) with a cross symbol (X) indicating a change in the upper voice.

§. 84. Die dritte Trias mag in folgenden 3. Exempeln bestehen, davon die ersten beyden allerdings verwirret, und dunkel scheinen, ob sie gleich von einem grossen Meister herkommen:



Exempel. 1.



Exempel. 2.

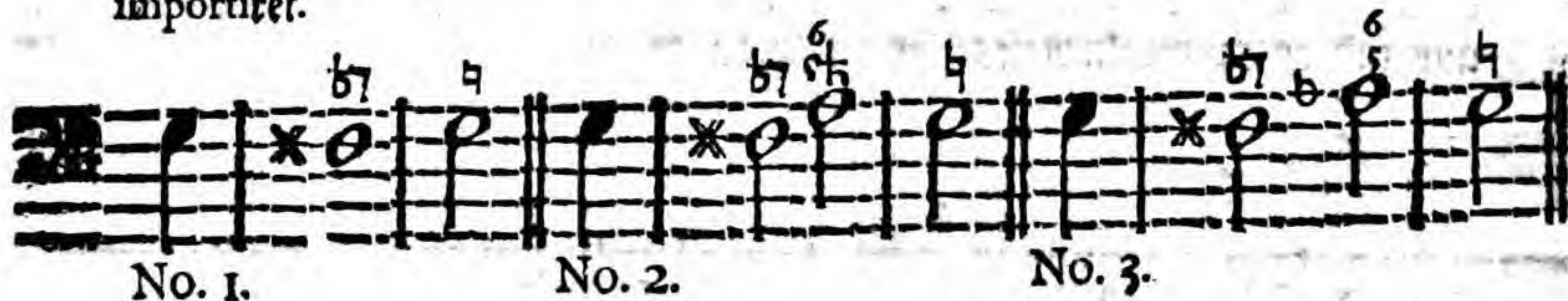


Exempel 3.

Ben dem ersten Exempel erscheint keine Resolution der $b7$ defic. und der Accompagnist wird ohne Zweifel über der Bass-Note gis oder as die natürliche $6te$ $f.$ anschlagen wollen. Allein es beruhet der Satz auf einer verkleideten Verwechslung der Harmonie. Denn statt daß er natürlich also resolviren sollte, wie unten No. 1. zeigt, so verwechselt er vorher seinen Bass-Clavem fis mit der $3e.$ dieses Accordes, wie No. 2. zeigt. Vor dem verwechselten Clavem $a.$ wird aber ein $b.$ gezeichnet (*) wie No. 3. anliebet, und dieses ist die rechte Verwechslung, und das legale Accompagnement des Satzes, nach welchen die Resolution der $b7$ def.

(*) Daß man bey dergleichen Verwechslungen ein neues \times oder b hinzusetzen könne, solches haben wir allbereit oben angemercket.

b7 def. erst bey dem folgenden Tacte eintritt. Daß aber auff solche Weise in ordentlichen Stimmen 2. Quinten entstehen würden zwischen der obern Stimme und dem Basse, wie unten No. 4. zeigt, solches sucht man entweder in vollstimmigen Accompagnement zu verbergen, oder man kan auch bey dem gis oder as die 6t alleine ohne die 5te anschlagen, wie No. 5. zeigt, dergleichen Weglassung solcher verwechselten überflüssigen Stimmen bey dem Accompagnement nichts importiret.



Das obige andere Exempel hat über dem Bass-Clave f. den Accord. $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ Dieser nun findet dem ersten Ansehen nach wiederum keine Resolution. Es beruhet aber die Sache abermahls auff einer verkleideten Verwechslung der Harmonie. Denn die Resolution des Saks f. solte also heißen, wie nechst unten No. 1. zeigt. Statt dessen aber verwechselt der Bass seinen Clavem fis mit der 3e seines Accordes, so käme der richtig verwechselte Sak No. 2. heraus. Vor diesen neuen Clavem wird ein b. hinzugesetzt, und die über eben diesen Clave sich befindende überflüssige 4t. maj. kan man wiederum nach Gefallen behalten, oder weglassen, da denn letzternfalls das natürliche Accompagnement No. 3. entsteht.



Das

Das obige 3te Exempel dieses §. sollte natürlich also resolviren, wie unten No. 1. zeigt. Nun hat allda der resolvirende Bass-Clavis d. folgende Stimmen über sich, wie No. 2. zeigt. Dieser Satz aber wird dergestalt verkehret, daß die obere Stimme B. zum Bass-Clave erwehlet, jedoch vor diesen Bass-Clavem ein $\frac{7}{4}$ gesetzt wird, auff diese Art kommt der verwechselte Satz No. 3. heraus, wie er in obigen 3ten Exempel befindlich. Besagter Satz aber verwechselt hernach bey dem folgenden Bass-Clave f. seine Harmonie zum andern mahl, auff Art, wie uns schon aus andern Exempeln dieses Capitels bekandt ist:

No. 1. No. 2. No. 3.

§. 85. Die 4te und letzte Trias giebet noch 3. Variationes des bekandten, und sonderlich im Cantaten-Recitativ so oft vorkommenden Satzes $\left\{ \frac{7}{4} \right\}$ an:

Exemp. I.

Ex. 2.



Exemp. 3.

In dem ersten Exempel sollte der letzte halbe Tact natürlich in das D. resolviren, wie unten No. 1. zeigt. Setzt man aber vor die 6te dieses Clavis ein \flat , wie No. 2. zeigt, und verwechselt alsdenn die Bass mit der 3e dieses Accordes, nemlich mit f,

so entsteht das obige erste Exempel mit dem Accompagnement $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$, wie No. 3.

zeigt. Sollte aber der Accompagnist die B. dieses Cases nicht errathen, und statt dessen die 2de, nemlich $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen, so muß man solches allerdings vor eine Libertät annehmen, die hier nichts importiret.



No. 1.

No. 2.

No. 3.

Das obige andere Exempel sollte also resolviren, wie unten No. 1. zeigt, weil die in dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ verborgene 5te min. $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{diamoll} \\ a \end{smallmatrix} \right\}$ natürlich in die 3e zu resolviren pfleget, wie No. 2. zeigt. Allein weil eben besagte 5te min. außerordentlicher Weise auch in die 6te resolviret, wie No. 3. zeigt, so siehet man, daß der Bass des obigen andern Exempels in eben diese resolution fällt.



Das obige 3te Exempel ist eben der Casus des andern Exempels, nur mit diesen Unterscheid, daß die Stimmen bey der resolution verfl. hret werden. Denn anstatt daß die im Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ versteckte 3te min. $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ fis \end{smallmatrix} \right\}$ nach dem obigen andern Exempel also resolviren sollte, wie unten No. 1. zeigt, so verfl. hret sie ihre resolution also, wie No. 2. ausweist, in welche resolution denn der Bass des obigen 3ten Exempels (***) einfället.



§. 86. Dieses wären nun die dunkeln und zweiffelhafften Casus der heutigen praxeos, die wir althier besonders, und zwar deswegen in lauter Recitativ-Exempeln beleuchten wollen, weil eben in diesen Stylo die größten Mißbräuche der Theatralischen Fundamente vorgehen. Gleichwie nun unsere Meynung nicht ist, daß sich jemand an dergleichen freye Sätze

(**) Wenn das obige andere und dritte Exempel ohne den gebundenen Bass also gebraucht würden, wie folget, so würde ihr Fundament Pläherer in die Augen leuchten, wiewohl mir die letztere Resolution dennoch wenig Satisfaction giebet:



Sätze gewöhnen, und selbige ohne Unterscheid imitiren (zz) solle; also erwächst denen Music-Studirenden wenigstens dieser Nutzhieraus, daß sie darinne ihr Judicium practicum üben, und das schwarze von dem weissen, ich meine, die Gradus eines guten, passabeln, bösen, bessern und schlimmern Theatralischen Satzes unterscheiden lernen können. Überhaupt aber erhellet aus diesen ganzen Capitel, wie weitläufftig und zugleich delicat dieses Theatralische Studium sey. Indem nicht einmahl genug ist, jedweden Musicalischen Satz ohne Unterscheid nach denen ordentlichen Regeln vor und mit der Resolution der Dissonantien zu verkehren, und nach denen gewöhnlichen principiis zu handthieren: sondern es gehöret auch praxis und Erfahrung dazu, wenn dergleichen Bemühung nicht ungeräumt heraus kommen soll. Denn mit einem Satze lästet sich dieses practiciren, mit dem andern aber nicht, und läuft entweder wieder den Gusto, oder wieder andere Harmonische Regeln, die uns im Wege stehen. Dahero man hierinnen eben so wohl auff Exempel und gute Autores practicos zu sehen nöthig hat, wie man sonst bey Erlernung der Composition überhaupt zu thun, und Lehrbegierigen anzurathen pfleget, ehe sie selbst einen Musicalischen Habitum erlangen.

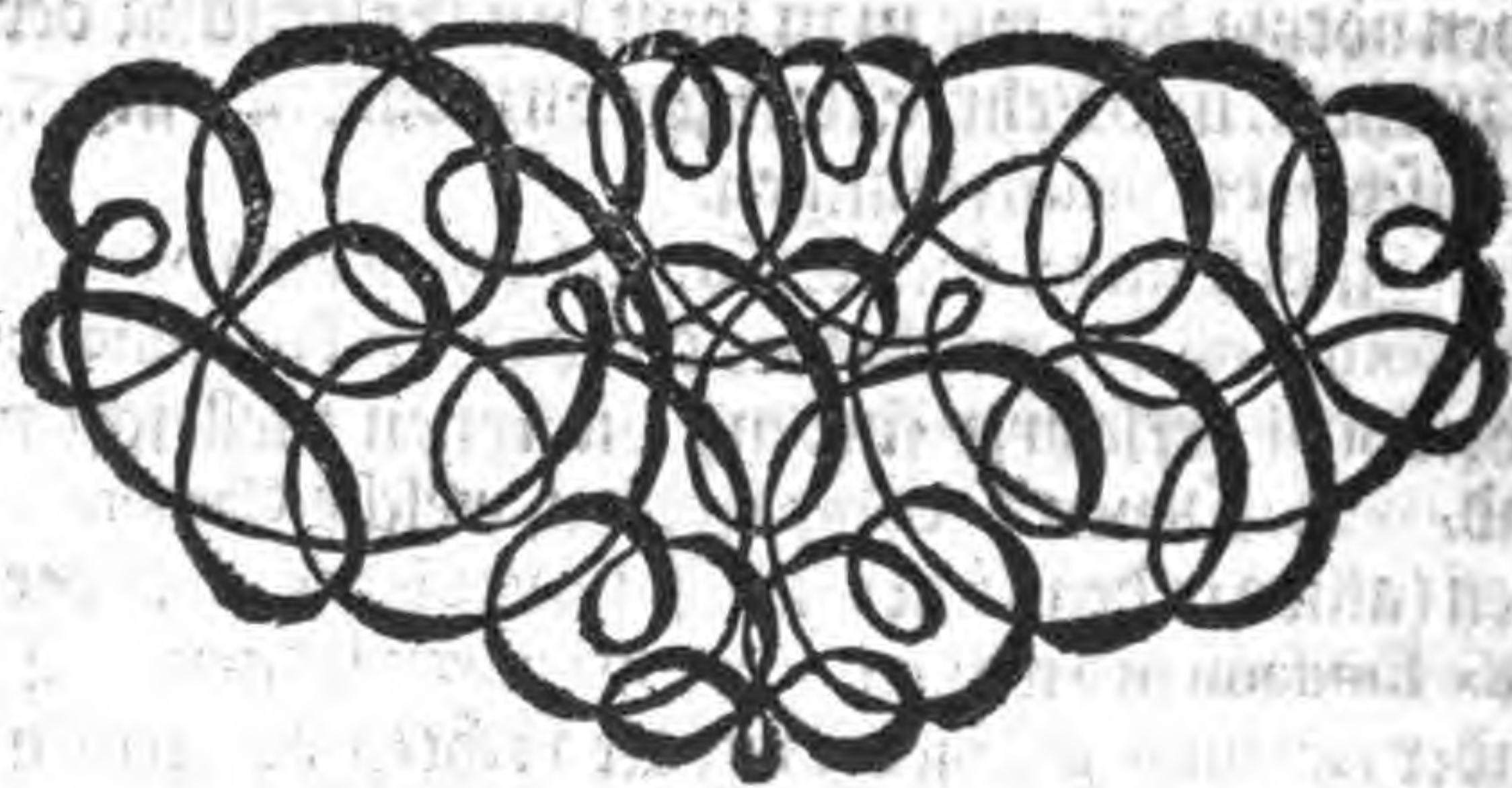
§. 87. Indesß nuhet dieses Capitel zweyerley Musicis. 1) Denen angehenden Componisten, welche hier die wahren Fundamenta des ganzen Theatralischen Styli erkläret finden, die ihnen vielleicht noch frembde Dinge seynd. 2) Denen Accompagnisten, welche Cameral- und Theatralische Sachen (allwo ordentlicher Weise keine Signaturen über denen Bässen zu finden) ex fundamento wollen accompagniren lernen. Denn wie will ein angehender Accompagnist jederzeit die rechten vollstimmigen Signaturen solcher außerordentlicher Theatralischen Sätze aus einer 2 stimmigen Cantate, Arie, Recitativ &c. heraus suchen und errathen, wenn er die Verkehrenungen dieser Sätze, ihre außerordentlichen resolutiones, und andere anscheinende Neuigkeiten selbst nicht verstehet? Ich habe Accompagni-

Thun 2

sten

(zz) Ob ich gleich nicht läugne, daß ich sonst hierinnen freye Ausländer selbst imitiret habe, worinnen ich aber nach gründlicher Untersuchung dieser Materie allerdings einen mäßigen Tritt zurücke thun werde.

sten gekennet, welche weil sie etwan das a. b. c. der Composition, ich meine die gebräuchlichsten, aus Con- und Dissonantien bestehende harmonischen Sätze, nebst ihren ordinairer resolutionibus erlernet, so haben sie alles nach dieser Elle messen, und diejenigen Theatralischen Sätze vor unzulässige Libertäten ausgeben wollen, die sie nicht fundamentaliter accompagniren können, sondern darüber hin gewischet, wie die Rase über den heißen Bren. Unsern Accompagnisten aber allhier, werden wir nunmehr zu besserer Einsicht prepariret haben, weswegen wir unsere Theatralische Theorie hiermit beschliessen, und zur würcklichen praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.



Das II. Capitel.

Von

Dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und Theatralischen Sachen zu erfinden.

§. I.



Ir haben allbereit zu Anfange des vorhergehenden Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten General-Bässen reden, wir nur diejenigen Cameral- und Theatralischen Sachen verstehen, allwo nach überall eingeführten Gebrauch wenigstens die Vocal- oder Concert-Stimme zugleich über dem Basse geschrieben stehet. Gleichwie nun diese Concert-Stimme ordentlicher Weise das meiste, und gleichsam die ganze Force eines Musicalischen Stückes ausmachet: Also fället es einem Accompanisten desto leichter, daraus den hier und dar abwechselnden Ambitum modi zu erkennen, (a) und die nöthigsten Signaturen mit Benhülffe wohlgegründeter Kunstgriffe zu errathen, wie wir in diesem Capitel erklären werden. Wenn man also den statum causæ in dieser Materie nach allen Umständen wohl betrachtet:

- 1) Was vor ein Subjectum dazu erfordert wird, das dergleichen Bässe ohne Ziffern accompagniren lernen soll? Nämlich so ein Subjectum, welches einen bezifferten General-Bass allbereit en perfection tractiret, und folgar ihm die Harmonischen Sätze, und Gänge nicht unbekandt seynd.

Vnn/3

2) Wie

(a) Eben dieses ist auch der Endzweck aller Regeln, welche von unbezifferten General-Bässen gegeben werden.

- 2) Wie dergleichen unbezifferte Bässe beschaffen seyn sollen? Nämlich die Concert-Stimme, und folgar die Force des musicalischen Stückes soll zugleich über dem Basse geschrieben stehen.
- 3) Durch was vor Kunst-Griffe man zu solcher Wissenschaft gelangen soll? Nämlich durch wenige aus der Composition selbst genommene Regeln, welche einzig und allein zur Erklärang und Erkentniß des musicalischen Ambitus führen.

So darff man wahrhafftig kein so grosses Nahmen-Geschrey machen von der Schwübrigkeit solcher unbezifferten Bässe, und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß ist doch einmahl, daß ein rechtschaffener Accompagnist den Ambitum modorum verstehen, und dergleichen unbezifferte Cammer- und Theatralische Sachen accompagniren lernen muß, er mag nun diese Kunst von seinen Meister, oder aus selbst eigener langen Erfahrung lernen. (b) Soll er es von seinen Meister lernen? so werden ihm hier dergleichen wohlgegründete Regeln eben dasjenige sagen, was ihm ein Meister (auf dessen Treue und Geschicklichkeit er sich anders verlassen kan) mündlich sagen, mit ihm über diesen oder jenen unbezifferten General-Bass raisonniren, discurren, oder nach denen principiis der Composition Anleitung geben kan. Soll er es aber aus selbst eigener Erfahrung lernen, so ist ja unwidersprechlich, daß dieser Weg ganz ungleich länger, schwehrer, u. weniger fundamental ist, als wenn man lehrbegierige durch kurze, und gründliche præcepta suchet geraden Weges anzuführen. Dieses letztere nun ist unser Vorhaben, und also wollen wir uns weiter nicht irren lassen, sondern denen Lehrbegierigen zu besondern Nutz zeigen, wie man die Signaturen solcher unbezifferten Bässe erfinden müsse.

- I. Aus der über dem Basse geschriebenen Vocal- oder Instrumental-Stimme.
- II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

III. Aus

(b) Tertium non datur, wofern man keine Regeln zu lassen will, man müste denn in dieser Materie auf Inspirationem divinam warten.

III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum selbst.

§. 2. Das leichteste gehet voran, wenn wir sagen, daß die Signaturen zuerst aus der darüber stehenden Stimme zu erfinden seynd. Und dieses gehet vornemlich die Dissonantien und derselben resolutiones an, welche man nirgends anders, als aus der Partitur des Componisten herholen kan. (c) Dieses aber ist gar kurze Arbeit. Denn wenn z. E. im Basse der Clavis D. und in der darüber stehenden Stimme der Clavis C. angegeben wird, so weiß man schon, daß dieses eine 7me ist, zu welcher bekandter massen die 3e und 5te gehöret, also schläget man den Accord zusammen an, und brauchet es weiter keiner Künste. Findet man ferner im Basse den Clavem E. und in der darüber stehenden Stimme das b moll, so weiß man, daß dieses die 5t. min. sey, zu welcher die 3e und 6te gehöret, welche man wiederum zusammen anschläget. Und so mit allen übrigen Signaturen. Wir wollen zu völliger Erläuterung folgendes Exempel beifügen, allwo die darüber gesetzte Stimme gar oft aus dem ordinairn Accord so wohl in andere Consonantien, als in die meisten Dissonantien ausweicht:



diesen Bass nun ohne darüber geschriebene Signaturen zu accompagniren, so giebet uns die Vocal-Stimme folgende nach denen no.no. marqvirte Sätze an:

No. (1) Wird die 3 maj. bey denen ordinairn Accorde angedeutet.

(2) Giebet die 6 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. und 8.

(3) Setz

(c) Denn so lange der Componist die Freyheit hat, nach gefallen Con- oder Dissonantien, ingleichen diese, oder eine andere Dissonanz an eben die Stelle zu setzen, so lange

- No. (3) Zeiget die 3. min. bey dem ordinair:n Accorde.
 (4) Zeigt b7 12, dazu gehöret bekandter massen die 3. 5. und 8.
 (5) Deutet 5t. min. an, dazu die 3. und 6. gehöret.
 (6) Wird die 7. ang. geben, dazu gehöret alhier, nach Anleitung der vorhergehenden Note, die 3. maj. nebst der 5. und 8.
 (7) Siebet b7 defie. an, wozu bekandter massen die 3. und 5t. min. g. höret.
 (8) Weil in diesen Satz keine ordinaire Resolution der vorhergegangenen b7 defie. erscheint, so erinnert man sich aus dem vorigen Capitel p. 638. seqq. daß dieses eine Verwechslung der Harmonie sey, zu welcher man entweder den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ b7 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan. Hierbey dienet eben dieser Satz; um Exempel, wie nöthig es sey, daß ein habiler Accompagnist alle oben gelehrtethe Theatralische Verwechslungen der Harmonie wohl verstehe, wofern er nicht in finstern tappen, und in seiner Kunst vollkommen werden will.
 (9) Siebet die 6te, und (10) die 5t. min. an. Die dazu gehörigen Stimmen seynd bekandt.
 (11) Zeiget die 7. wozu hier 3. maj. 5. und 8. gehören.
 (12) Weiset die 76. auf, wozu bekandter massen die 3, auch wohl die 5t. min. bis

ge ist auch vor Anfänger kein anderer Weg zu Erfindung solcher Dissonantien übrig. Denn von dem Gehör wollen wir hier nicht sagen.



bis zu Eintritt der 6. kan angeschlagen werden. Man kan aber auch hier die beyden 16th:il in der Vocal-Stimme vor eine bloße Variation annehmen, und al'o mit dem Accord der 7. die ganze Note durch halten, die verwechselte resolution dieser 7. aber erst in der folgenden Bass-Note suchen, wie oben p. 664 seqq. die Fundamenta nebst deutlichen Exempeln gezeigt worden.

No.(13) Zeiget die 3 maj. (14) die 6te, und (15) die gewöhnliche Cadenz 4 X an, zu welcher beandter massen die 5. und 8. gehöret.

(16) Gebet die 6te, (17) die 3 maj. und (18) die 4t. maj. an, zu welcher letzten beandter massen die 2. und 6. gehören.

(19) und (20) geben beyde die 6. an.

(21) Gebt die 7 def. an. Weil aber die Vocal-Stimme in folgenden Noten beständig einerley Clavem wiederhohlet, der Bass hingegen bis zu (22) eine bloße Variation des ersten Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} b7 \\ f_{is} \end{smallmatrix} \right\}$ vorstellet, so erkennet man hieraus die oben p. 560. seqq. gezeigte Arth einer verwechselten Harmonie, und bleibet mit der rechten Hand in gedachten ersten vollstimmigen Accorde so lange liegen, bis endlich bey

(23) Die bisherige Dissonantien zur 9. werden, welche hier 3 maj. und 5te, zum Überfluß auch die 7. zu ihren Neben-Stimmen haben mag, und endlich bey

(24) in die 6te resolviret, bey welcher 6. die vorher beständig gelegene 5t. min. c. gleichfalls kan beybehalten, und endlich über der folgenden Bass-Note resolviret werden.

(25) und (26) geben die 3 maj. (27) aber die 6te an, bey

(28) Werden in der Vocal-Stimme $\text{f}\sharp$ und $\text{g}\sharp$ beyde gleich nach einander

angegeben, welche den beandten Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{f}\sharp \\ \text{g}\sharp \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ ausmachen.

(29) Wird $\text{e}\flat$ angegeben, welche ihre natürliche 3. min. bey sich hat. Das



gleich darauf folgende *fis* aber schicket sich hier nicht zu diesen Accorde: also ist es nur als eine Anticipation des künftigen Accordes anzusehen, und wird ordentlicher Weise im Accompagnement gar weggelassen. (NB. Man

wolte denn, den völligen Accord der zukünftigen Note $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ fis \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ mit der rech-

ten Hand zugleich anticipiren, welche Artz des Accompagnementes, weil sie bey vielen dergleichen Anticipationibus kan angebracht werden, und bey dem ersten Punkte des vorhergehenden Capitels übergangen worden, man sich allhier besonders merken kan.)

No. (30) Gebet die 3 maj. an, die nachfolgende 4te ist wiederum eine Anticipation des folgenden Gages, und kan entweder im Accompagnement gar weggelassen, oder der ganze Accord der folgenden Note auf nur gedachte Artz mit der rechten Hand anticipiret werden.

(31) Gebet die 3, und gleich darauf die 4^{te} superfl. an, welche beyde beyeinander stehen, und also zugleich angeschlagen werden können.

(32) Ist endlich die bekandte Cadenz: $\left\{ \begin{smallmatrix} 6.5 \\ 4. \end{smallmatrix} \right\}$ da die Stimme durch die 6te und 4te zum Final geführet wird.

§. 3. Hier möchte man nun den Einwurff machen, und fragen, woher man alsdenn die Dissonantien errathen solle, wenn die Vocal- oder Concert-Stimme hier und da stille schweiget, oder besagte Dissonantien in den übrigen Stimmen verborgen stecken, welche nicht über dem Basse geschrieben stehen? Hierauff ist mit Unterscheid zu antworten:

Erstlich bey denen Cantaten, Arien und Solo ohne Instrumente, welche sonderlich im Cammer-stylo, so zu reden, das tägliche liebe Brod seynd, hat

hat man dieser Vorſorge nicht nöthig. Denn wo die darüber geſchriebene Stimme ſtille ſchweiget, oder was ſie nicht ſelbſt von Con- und Diſſonantien angiebet, da hat der Accompagniſt die Freyheit nach ſeinen eigenen Grundſätzen mit Con- und Diſſonantien zu verfahren, wie es ohngeſehr der Muſicaliſche Ambitus modorum leiden kan, welchen wir eben in dieſen Capitel beſchreiben werden.

§. 5. Was ganze Spartituren anlangt, woraus man inſgemein die Opern, Duett, Trio &c. zu accompagniren pfleget, ſo brauchet es wieder keines beſtimmens, woher die Diſſonantien zu errathen. Denn wo die Vocal-Stimme aufhöret, da fangen die Instrumente an, und alſo mangelt es niemahls an Gelegenheit der Intention des Componiſten einzusehen, und die nothwendigen Signaturen zu obſerviren. Jedoch wird auch hier ein ungeübter Accompagniſt Schwierigkeiten finden, wofern er nicht durch Solide Erkäntniß des Muſicaliſchen Ambitus ſich einen Habitum erlangt, die Spartituren gleichſam in einem Augenblick zu überſehen, und das ſtete Changement der Tone nebst ſeinen veränderlichen Con- und Diſſonantien ex tempore zu finden.

§. 6. Was nun endlich Arien und Cantaten mit Instrumenten anlangt, da zuweilen über dem Baſſe nichts als die einzige Vocal-Stimme geſchrieben ſtehet, ſo ſcheinet dieſer einzige Caſus den wichtigſten Zweifel zu machen, woher man alſodenn die in denen übrigen Stimmen verſteckten Diſſonantien, zumahl bey paufirender Vocal-Stimme errathen ſolle? Allein es iſt

1) Anhero zu wiederhohlen, was wir allbereit oben gedacht, nemlich Daß die Vocal-Stimme gleichwohl das meiste, und die ſorge eines ſolchen muſicaliſchen Stückes ausmachet, alſo müſte derjenige Accompagniſt gang und gar nichts vom muſicaliſchen Ambitu Modorum wiſſen, viel weniger ein Quentlein Judicium und Gehöre haben, welcher ſich bey denen dazwiſchen vorfallenden wenigen Pauſen oder kurzen Rittornello nicht aus dem Haſſe finden, und die nöthigſten Con- und Diſſonantien biß zu Eintritt der Vocal-Stimme errathen wolte. Geſetzt aber daß ihm

2) Hier und da eine Diſſonanz echappirte, ſo wollen wir denen Incipienten zu Liebe, allhier mit guten Grunde behaupten: Daß der Accom-

pagniste nicht allzeit nöthig habe, alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Dissonantien auf seinen Clavier vollkommen zu exprimiren.

§. 7. Will jemanden dieses frembde vorkommen, so frage ich einen jedweden Music-verständigen, ob er mir nicht zugeben müsse, daß auch der allerperfecteste Componiste, und General-Bassiste nicht alle, etwan in verdeckten Mittel- oder sonst bey öffentlicher Music weit von ihm stehenden Stimmen, vorkommende Dissonantien und minutissima mit seinem Gehöre penetriren, folgar auch nicht auf seinen Clavier exprimiren kan? Allein hieran ist wenig gelegen, so lange er nur nicht solche contraire Griffe thut, welche bey denen Sätzen der vorgelegten Composition gar nicht stehen können. Also müste derjenige Accompagnist ein Syberianisches Gehöre haben, welcher den völligen Concentum der in dem Accord $\{ \frac{6}{4} \}$ einfallenden Instrumente nicht vernehmen wolte, ob ihm gleich sein unzifferter Bass keine Gelegenheit dazu giebet. Gleichfalls läset sich eine 5. und 6. superflua, eine b7 defic. und dergleichen harte Dissonantien gar bald hören, sie stecken wo sie wollen. Hingegen lasse man es seyn, daß dann und wann eine 7. oder 9. nicht observiret werde, weil sie die Concert-Stimme nicht angegeben. Es ist nichts daran gelegen, wenn man statt dessen dem simplen ordinären Accord ergriffen, weil dieser eben so wohl, wie gedachte 7. und 9, die 3. und 5. zum Neben-Stimmen hat, folgar hat man mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret. Also ist es ebenfalls an der Expression der 5t. min nichts gelegen, wenn die über dergleichen Noten stehende 6. nicht weggelassen wird. Denn zu der 5t. min. gehören eben so wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, so sehen wir aus einigen, Cap. 3. der ersten Abtheilung dieses Buches, p. 206. seq. angegebenen casibus, daß z. E. statt der 43. gar wohl der ordinaire Accord, statt der 76. die 6. alleine &c. &c. passiren kan, weil es solchenfalls Anticipationes resolutionis Dissonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, nach denen Sätzen des Componisten zu wieder seynd.

§. 8. Indes ist es wahr, daß man aus solchen libertäten auch kein Asy-

lum Ignorantia machen muß. Denn je mehr und accurater ein Accompagnist allein dem volligen Concentu Harmonia vorkommende Con- und Dissonantien bis auf das kleinste exprimiren kan, je mehr ist seine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geschicklichkeit zu loben. Und dieses sey genug gesagt von Erfindung der Dissonantien in Cameral- und Theatralischen Sachen. Hinzühro werden wir mehr mit Consonantien zu thun haben, wenn wir nach Eingangs gemachten Entwurff die Signaturen ferner erfinden wollen:

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

§ 9. Daß man ordentlicher Weise die Signaturen eines unbezifferten General-Basses mehr aus dem Ambitu modi selbst, als aus dem euserlichen Intervallo judiciren müsse, solches ist außer allen Zweifel. Suchet man aber per artem combinatoriam alle mögliche Gänge durch, welche der Bass in dem natürlichen ambitu modi majoris und minoris machen kan: so finden sich allerdings einige Intervalla, woraus man leicht die natürlich darüber gehörigen Signaturen errathen kan, wofern wir nur ein richtiges principium zum Grunde setzen, und nicht aus dem nachfolgenden erst auf das vorhergehende schließen. (d) vielweniger aus allen Intervallis ohne Unterscheid eine Menge Regeln erdencken wollen, die uns die Sache nur schwerer machen. (e) und das Gedächtniß nicht behalten kan. Dergleichen Miß-

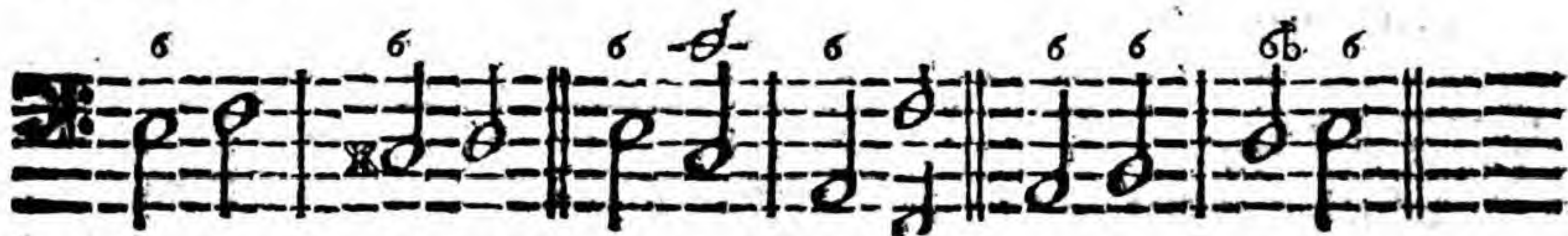
(d) J. E. in unterschiedenen in- und ausländischen Tractätgen finden wir folgende fast allgemeine Regeln: wenn 2 Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so hat die unterste die 6. über sich. Item: wenn 2 Noten um eine 3 maj. steigen oder fallen, so hat die höchste die 6 über sich. Auf solche Artz soll man nun bey 2 steigenden Semitoniis, und einer fallenden 3 maj. die nachfolgende Note voraus ansehen, ehe man wissen kan, was die vorhergehende vor eine Signatur haben mag, welches ein verkehrter Schluß ist, zugescheigen, daß ohne diß gedachte Regeln in denen wenigsten casibus mit dem natürlichen ambitu modi ein treffen, welchen wir doch zum Grunde solcher Regeln setzen müssen.

(e) Unser Autor, der Gasparini ist hierinnen sehr weit gangen, wer ihn nachlesen will.

Reg. 3. Gen. Wenn der ordinaire Accord moll (***) einen ganzen Ton oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich die 6te 3. E.



Reg. 4. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlichen mit der 3. min. verknüpfften) 6. min. ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber besagter 6ten Accord einen ganzen Ton über sich, so hat die letzte Note natürlich die 6te.



Reg. 5. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlich mit der 3. maj. verknüpfften) 6t. maj. einen ganzen Ton über sich, oder unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord eine 3. min. unter sich, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord.



Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpfften 6. maj. einen ganzen Ton unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber besagter 6ten Accord (1) eine 3. min. unter sich, oder (2) einen halben Ton, (3) einen ganzen Ton, und (4) eine

(***) i. e. der 3. min. über sich führet.

eine 3. min. über sich, so hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te.



(NB. Aus mehrern Intervallis der 8ve lästet sich nichts gewisses (g) von dem natürlichen ambitu modorum schliessen. Also gehen wir weiter Reg. 7.

(g) Z. E. wenn der ordinaire Accord per Tonum steigt, so kan man nicht eigentlich sagen, ob die letztere Note natürlich die 6. maj. oder wiederum den ordinären Accord mit 3. maj. haben möge, denn beyde Gänge kommen mit dem natürlichen ambitu eben dessjenigen Modi überein, z. E.



Ferner, wenn der Accord, der, mit der 3. maj. verknüpften 6. maj. in das Semiton, unterwärts oder in die 3. maj. aufwärts springet, so kan man wiederum nicht eigentlich sagen, ob bey dem ersten casu die letzte Note die 6., oder den Accord { } bey dem andern casu aber die letzte Note den ordinären Accord mit 3. min. oder maj. haben solle, weil beyderley natürliche Gänge wiederum beysammen in einem Modo stecken, und so mit andern Intervallis mehr.



ter, und setzen noch folgende 2 General-Regeln hinzu, welche ihre eigene raisons bey sich führen.)

Reg. 7. Gen. Wenn 2. Noten um eine 3^e steigen oder fallen, deren die eine ein b. oder ♯. vor sich bezeichnet hat, so wird dieses b. und ♯. ordentlicher Weise auch in dem Accorde der andern Note angeschlagen (h) z. E.



Reg. 8. Gen. Vor welcher Note ein fremdes (i) ♯ oder erhöhendes ♯ steht, selbige hat natürlich die 6^{te}, sie mag per gradus oder per saltus gehen. z. E.

A a a a

§. 10.

(h) Weil sonst gar leicht schlimme relationes non harmonicæ entstehen können. z. E.



(i) Es wird hier auff deutsch von einem, vor der Note stehenden fremdden oder accidentalen, (nicht aber vor dem systemate gehörig bezeichneten) ♯ und ♯ geredet. Denn über dergl:ichen Noten kan niemahls eine 5^{ta} perfecta stehen, ohne daß man gänglich aus dem richtigen Ambitu modi falle, wie man es leicht mit denen ♯♯ und . obiger Exempel probiren mag. Und dieses ist eigenlich die wohlgegründete raison, warum die Alten obige Regel geben. Hingegen werden hiervon die essentialen ♯♯ eines jedweden Modi nothwendig ausgeschlossen, sie mögen vor das systema modi richtig bezeichnet seyn, oder nicht. Also können z. E. im modo g, dar das fis, im modo d, dar das eis und fis, im modo a dar, das



§. 10. Wer sich diese General-Regeln wohl bekandt machet, der wird in praxi eines unbezifferten General-Basses öfters grosse Erleichterung finden; indem es natürlich, daß ein ungeübter aus dem euserlichen Intervallo einer Note viel leichter, und geschwinder judiciren mag, als aus dem oft versteckten, oder alle Augenblick abwechselnden Ambitu modorum. Indes ist gleichwohl eben dieser Ambitus modorum die Haupt-Quelle, woraus besagte General-Regeln gestossen, wie wir unten zeigen werden. Also lernen wir endlich der Sache vollkommen einsehen, wenn wir die Signaturen fundamentaliter zu erfinden suchen:

III. Aus einigen Special-Regeln, oder aus dem natürlichen Ambitu modorum selbst.

§. 11. Wir haben in heutiger praxi 2. Haupt-Modos Musicos, nach welchen sich alle die übrigen richten, nemlich: Modum majorem, dessen fundamental-Clavis die 3. maj. über sich führet; und Modum minorem, dessen fundamental-Clavis die 3. min. über sich führet. Der Modus major stellet uns die Claves seiner 8ve. in folgender Ordnung vor:

Der

Das eis, fis, und gis &c. gar wohl die 3. tam perfectam über sich leiden, wenn man in die 3e und 6te dieser Modorum ausschweifet, weil solche \times dem Modo essential seynd, und allerdings vorgezeichnet seyn sollten, wie wir allbereit von dergleichen richtigen Bezeichnungen in der Ersten Abtheilung dieses Werkes p. 153. gedacht,



c dur.

Der Modus minor siehet also aus:



A moll.

Wollen wir nun die Signaturen unseres General-Basses aus dem ambitu modorum erfinden, so müssen wir wissen, was jedweder Clavis von diesen beyden Haupt-Modis vor Signaturen natürlich über sich leiden könne. Und hierzu sollen uns folgende, theils auf natürliche raisons, theils auff sichere principia Compositionis gegründete Special-Regeln anweisen, deren Fundament wir jederzeit dabey angeben werden.

Reg. 1. Special. Die sta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich, sie mag in systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

Ratio: Es ist ein Haupt-Principium der Composition, daß man allzeit das Semitonium unter demjenigen modo maj. und min. hören läßt, worinnen man moduliret (*) z. E. So lange man im D moll moduliret, so lange läßt sich das Semitonium cis, und nicht c. hören. Im a moll hat man mit gis und nicht mit g. zu thun. Bey g dur läßt sich natürlich das fis, und bey D dur das cis hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachtes Semitonium modi zu der sta modi die 3e. ausmachtet, so entstehet daher die obige Regel.

¶ Aaaa 2

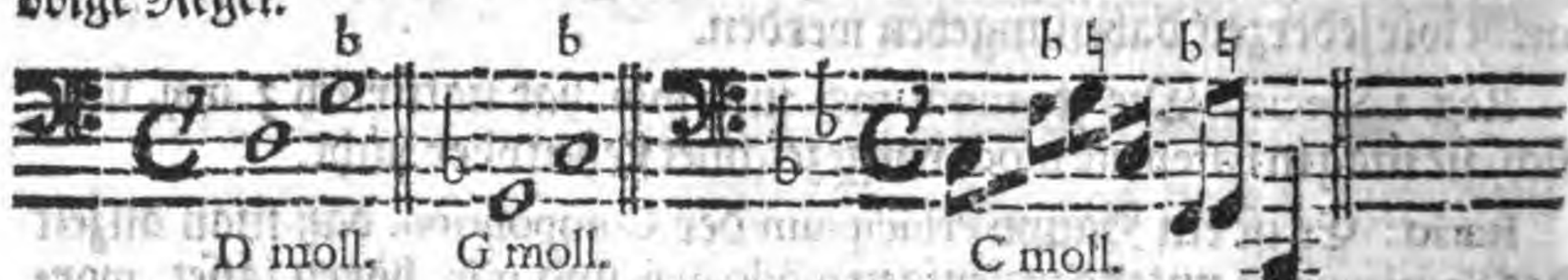
Reg. 2.

(*) Dieses Principium ist das oben in der Einleitung p. 92. gedachte erste Inventum, welches der Gasparini mit mir zum Grunde setzt, wenn er p. 75. seines Tractates anfängt vom General-Bass ohne Signaturen Regeln zu geben. Bald uns gen ein mehrers.



Reg. 2. Special. Die 4ta modi min. hat natürlich die 3. min. über sich, sie mag im systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

Ratio. Es ist wiederum ein Haupt-Principium der Composition daß man in modis minor. allzeit die 6te min. desjenigen modi hören läßt, worinnen man moduliret, z. E. so lange man im D moll sich aufhält, so lange läßt sich die \flat . b moll, und nicht h. hören. Im g moll hat man mit Dis moll und nicht mit e. zu thun. Im c moll läßt sich natürlich die \flat . as, und nicht a. hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachte 6. min. des modi min. zu der 4ta modi die 3e ausmachet, so entsteht daher die obige Regel.



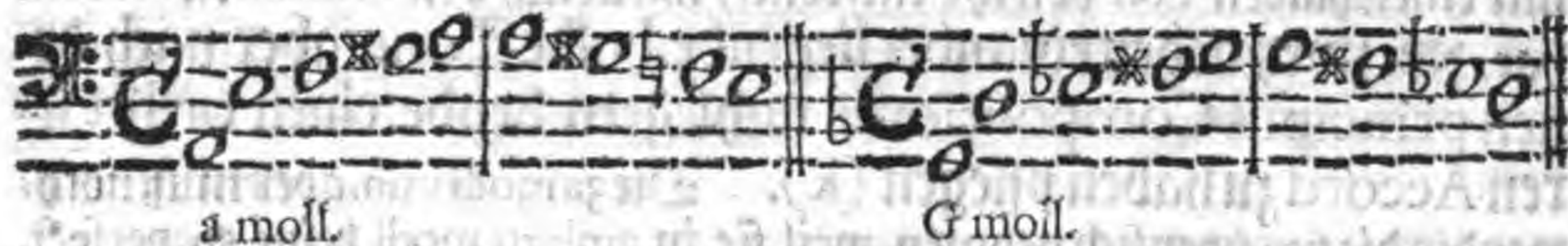
Die übrige Harmonie aber der 4te modi maj. und min. betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den ordinären Accord. (Die 6. oder (6) seynd außerordentliche Fälle.) In dem einzigen Casu aber hat besagte 4ta modi natürlich den Accord $\{ \frac{4}{2} \}$ über sich, wenn sie aus der 5te per transitum in die 3e herab steigt, wie aus denen beyden letzten Exempeln zu ersehen.



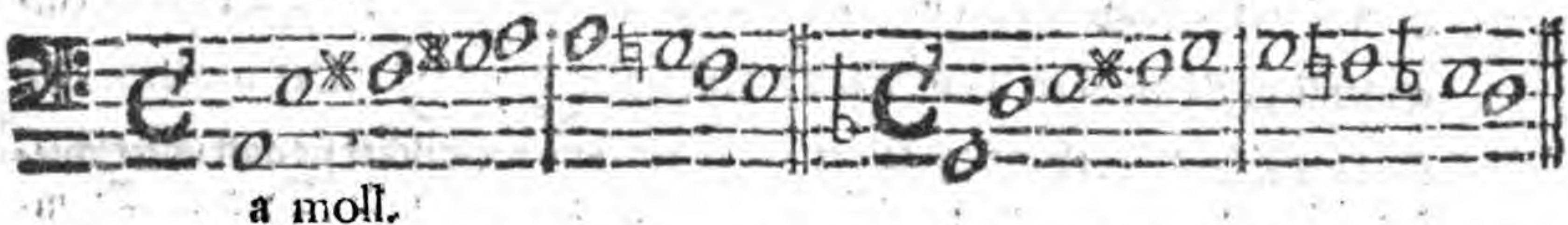
NB. Noch



NB. Noch eins ist hier zu erinnern, daß weil nach dem principio der obigen andern special-Regel der modus min. in seinen ambitu die 6. min. und nach dem Principio der obigen ersten special-Regel das Semitonium drunter tractiren soll, so entstehet auf solchen Fall ein unnatürlicher Gang der 2da superflua, wenn man aus der 5ta modi min. ascendendo in die 8ve, oder aus der 8ve descendendo in die 5tam modi gehen will. z. E.



Diesen Uebel nun abzuheffen, so nimmet der Componist in solchen Fällen ascendendo statt der ob. die 6te maj. und descendendo statt des Semitonii drunter den ganzen Ton. Welche besondere Gänge sich ein Accompagnist in denen ordinairten Regeln des ambitus modi nicht irren lassen muß, zumahl sie (wie wir unten sehen werden) eben diejenigen Ziffern über sich behalten, welche der natürliche ambitus modi mit sich bringet.



Reg. 3 special. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worin man moduliret, hat natürlich die 6. über sich.

Ratio: Es ist vor dieses Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden. Denn wenn man in folgenden ersten Exempel von dem H. 5. gradus aufwärts rechnet, so findet sich die 5te imperfecta f. rechnet man
 A a a a 3 in

in dem andern Exempel 5. gradus auffwärts, so findet sich die 5ta imperf. D. und so durch alle modos.



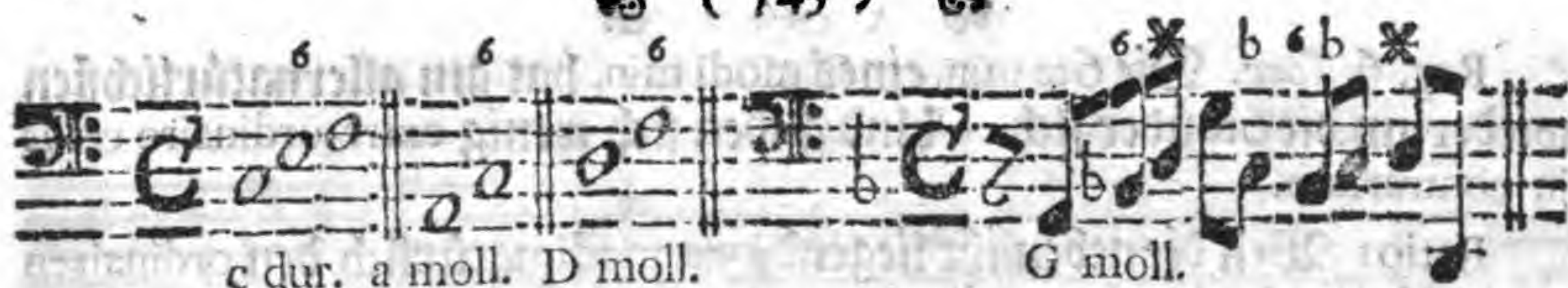
Reg. 4. special. Die 3e modi maj. und min. haben natürlich die 6te über sich, wie unten folgende Exempel ausweisen. Hiervon aber muß man differente raisons geben.

Die 3a modi maj. hat deswegen die 6. über sich, weil ihre 4ta modi. welche nur einen halben Ton von ihr entfernt, natürlich den ordinären Accord hat, NB. zwey neben einander liegende halbe Töne aber nach denen principiis Compositionis nicht gern beyde einen ordinären Accord zu haben pflegen (k). Die 3a modi min. aber muß nothwendig die 6te über sich nehmen, weil sie in ambitu modi keine 5te perfect. hat. Denn wenn z. E. im modo a moll über dem c. wolte die 5te perf. g. gebraucht werden, so lieffe es wieder das principium der obigen ersten special-Regel, vermöge dessen a moll mit gis, und nicht mit g. zu thun haben kan.

Reg. 5.

(k) In antiquen Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Töne alle Augenblick $\begin{pmatrix} 5 & 5 & 5 & 5 \\ 3 & 3 & 3 & 3 \\ c & f & f & c \end{pmatrix}$. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischet sie auff unterschiedene Arth mit der 6te, wie folgende 3. ersten Exempel zeigen. Das 4te Exempel aber kömmt schon s. 1tener vor, ob gleich der antique Gusto durch eine über die erste Note ges. 5'e 3. maj. corrigiret wird.





Reg. 5. spec. Die 2da modi min. hat ordinair die 6te maj. über sich.

Ratio: Weil sie eben so wenig, als das Semiton. modi min. eine 5ta perfecta in ihren ambitu hat. Denn wenn z. E. im modo D moll über der 2da e. wolte die 5ta perfecta h. angeschlagen werden, so lieffe es wieder das principium der obigen andern special-Regel, vermöge dessen D moll mit der 6te min. b moll, und nicht mit h. zuthun haben kan.



Wegen des modi maj. aber ist besonders zu mercken, daß weil seine 2da modi allerdings eine 5te perfect. in ambitu hat, so stehet auch frey, ob man über besagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwärts gehet, wie folgende 2. ersten Exempel ausweisen. Kommt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu stehen, so fällt die 5te natürlicher aus, wie folgende 2. letzten Exempel zeigen.



Ex. 1.

Ex. 2.

Ex. 3.

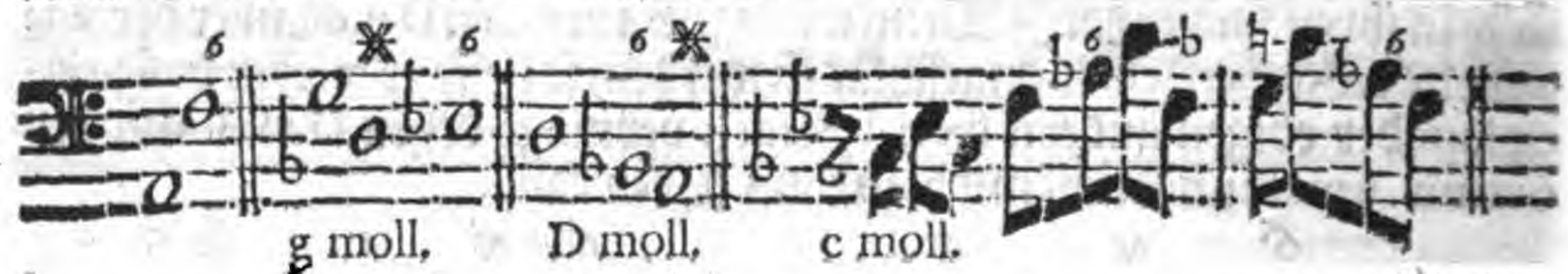


Ex. 4.

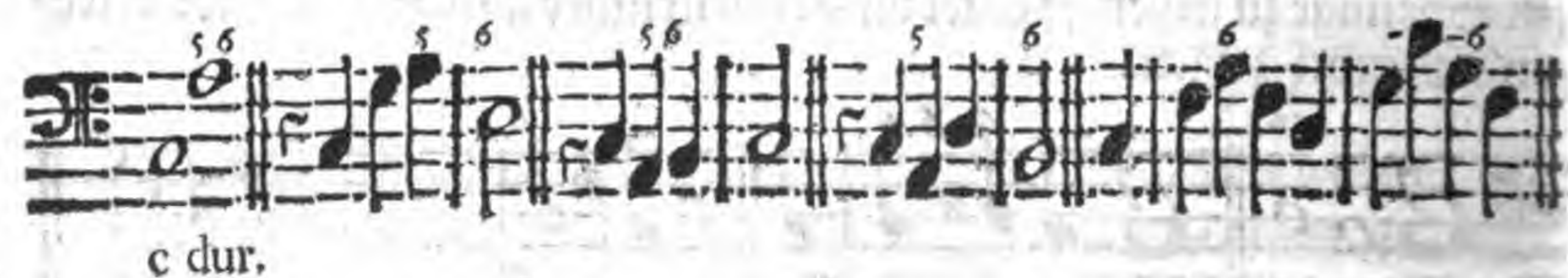
Reg. 6.

Reg. 6. spec. Die 6te min. eines modi min. hat am allernatürlichsten wiederum die 6te über sich. Und finden sich wenig extra-ordinaire casus in contrarium.

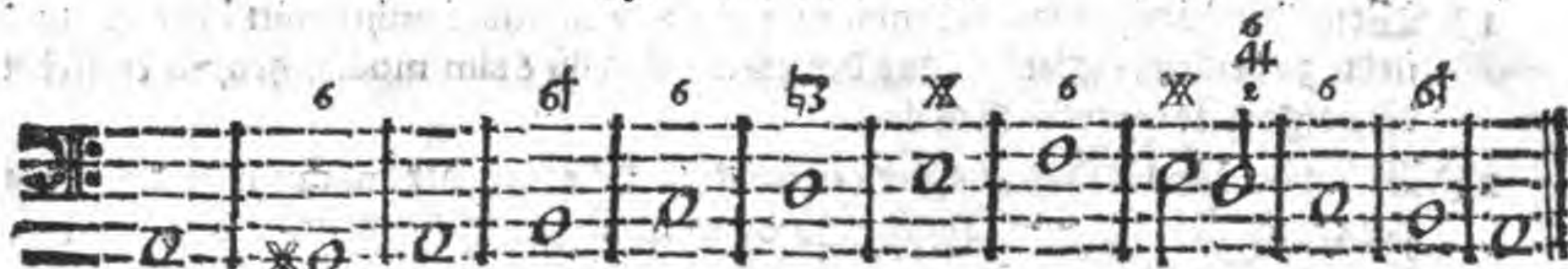
Ratio: Weil die neben ihr liegende 5ta modi natürlich den ordinären Accord hat, gedachte 6ta modi min. aber nur ein Semitonium von ihr entfernt, so kan sie nach dem principio der 4ten special-Regel nicht gern wiederum den ordinären Accord haben.



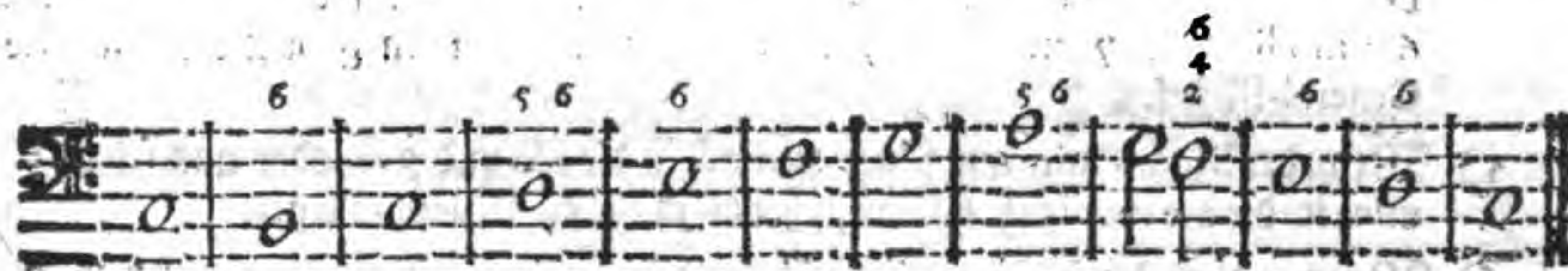
Wegen des modi maj. aber ist hier wiederum besonders zu merken, daß weil seine 6ta modi von der 5ta modi keinen halben sondern einen ganzen Ton entfernt, so kan besagte 6ta modi natürlich so wohl die 5. als 6. über sich leiden, wie es die Modulation mit sich bringet. Am natürlichsten fällt die 6te aus, wenn mit der 4ta modi per saltum verfahren wird, wie unter folgenden das letzte Exempel zeigt. Ausser diesen ist die 5te sehr natürlich, so lange eine darüber stehende Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil anzeigt, z. E.



§. 12. Mit diesen erklärten 6. special-Regeln haben wir nunmehr die Claves unserer 2. Haupt-Modorum, c dur und a moll völlig beziffert, welche folgende 2. Schemata vorstellen:



Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 2. Reg. 1. Reg. 6. Reg. 2.



Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 6. Reg. 2.

§. 13. In dem Schemate a moll hat man die 2. außerordentliche Gänge des modi min. wie sie oben zu Ende der andern special-Regel beschrieben worden, um besserer Erinnerung halber mit beifügen, jedoch von dem Schemate abgetheilet lassen wollen, weil sie die Claves des gewöhnlichen ambitus modi verändern, und also nicht eigentlich zu dem Schemate gehören. Indes behalten die Noten solcher irregularen Gänge eben die Signaturen, welche der modus min. natürlich in seinen 6ten und 7ten Intervallo der 8ve zu haben pfleget, wie aus besagten Schemate zu ersehen.

§. 14. Wie es nun mit dem Ambitu der beyden Haupt-Modorum c dur, und a moll hergehet: eben so gehet es mit allen übrigen Modis her, welche wir zu nuzbahren Gebrauch der Incipienten in eben solchen Schematibus anhero transponiren wollen, wenn wir vorher, oben versprochenemassen gezeigt haben, daß besagte 2. Schemata eben das Fundament und die Haupt-Quelle seynd, woraus die obigen 6. ersten General-Regeln geflossen. Nämlich

Bbbbb

Wenn

- 1) Wenn der Modus maj. und min. aus der 8ve in das Semitonium drunter, und in die 3e drüber, in gleichen aus der 4ta modi in die 6tam modi gehen, so entsteht die obige erste General-Regel.
- 2) Wenn der Modus maj. aus der 5ta modi in die 4tam, der modus min. aber aus der 5ta modi in die 3am, 4tam, und 6tam modi geht, so entsteht obige andere General-Regel.
- 3) Wenn der Modus min. aus seiner 4ta modi in die 3am, oder aus seiner 8ve in 6te min, und 7mam min. modi geht, so entsteht obige 3te General-Regel.
- 4) Wenn der Modus min. aus seinen Semitonio drunter, in die 8ve, der Modus maj. aber aus seinem Semitonio, aus seiner 3e und aus seiner mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 8ve, ferner aus eben dieser mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 7. maj. geht, so entsteht in allen diesen Fällen die obige 4te General-Regel.
- 5) Wenn der Modus min. aus seiner 3a modi in die 4te und 8ve, oder aus seiner 7. min. in die 6te modi geht, so entsteht die obige 5te General-Regel.
- 6) Wenn endlich der Modus min. aus der 2da modi in die 3am 4tam oder 8vam der Modus maj. aber aus seiner mit der 6te bezifferten 2da modi in das Semitonium modi, ferner in die 3am 4tam und 8vam modi geht, so entsteht in allen solchen ordinairen und extraordinairen Fällen die obige 6te General-Regel.

Schemata Modorum.



6 6 6 b X 6 X 2 6 6 X 6 6 6 6 X

G moll.

6 5 6 6 5 6 2 6 6

B dur.

6 6 6 b 6 6 2 6 6 6 6 6 6 6 6

c moll.

6 5 6 6 5 6 2 6 6

Dis dur.

6 6 6 b 6 6 2 6 6 6 6 6 6 6 6

F moll.

6 5 6 6 5 6 2 6 6

as dur.

♯♯♯♯♯♯ 2

A handwritten musical score on aged paper, featuring two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The key signature is indicated as 'B moll.' (B-flat major or D minor) at the bottom left. The manuscript shows signs of age, including ink bleed-through from the reverse side and some staining.

A musical score for a piece titled "cis dur." The score is written on a grand staff with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/4. The melody is written on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The piece consists of a single line of music with a repeat sign at the end. The notes are mostly half notes and whole notes. The title "cis dur." is written below the first staff.

6 5 6 6 5 6 6 6 6 6

G dur.

The first system of musical notation for 'H moll' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The middle staff is an alto clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'X' or '6' above them.

Musical notation for 'D dur.' (D major). The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Above the staff, there are numbers indicating fingerings: 6, 5 6 6, 4 6, 6 4 2 6 6. The piece ends with a double bar line.

❧ (749) ❧

Fis moll.

6 56 6 56 6 6 6

A dur.

cis moll.

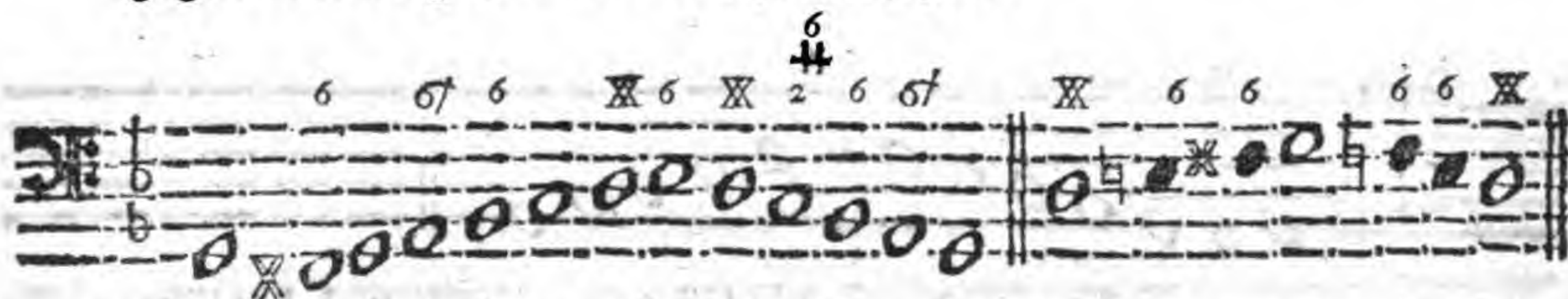
E dur.

[illegible]

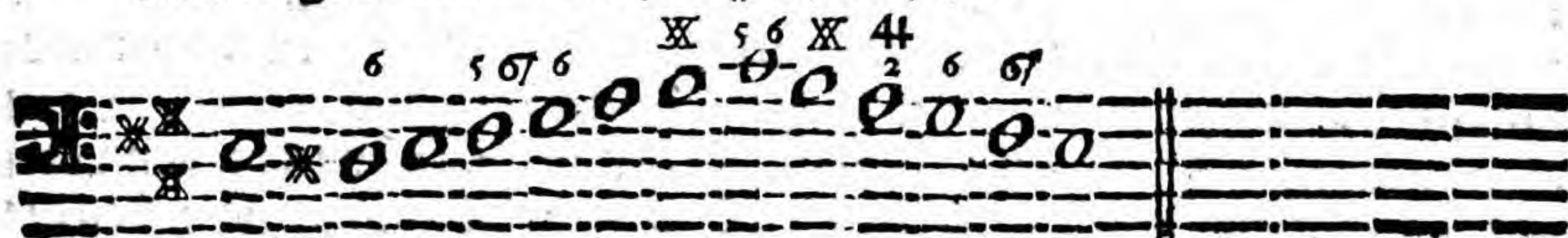
6 5 6 5 6 4 6 6

H. dur.

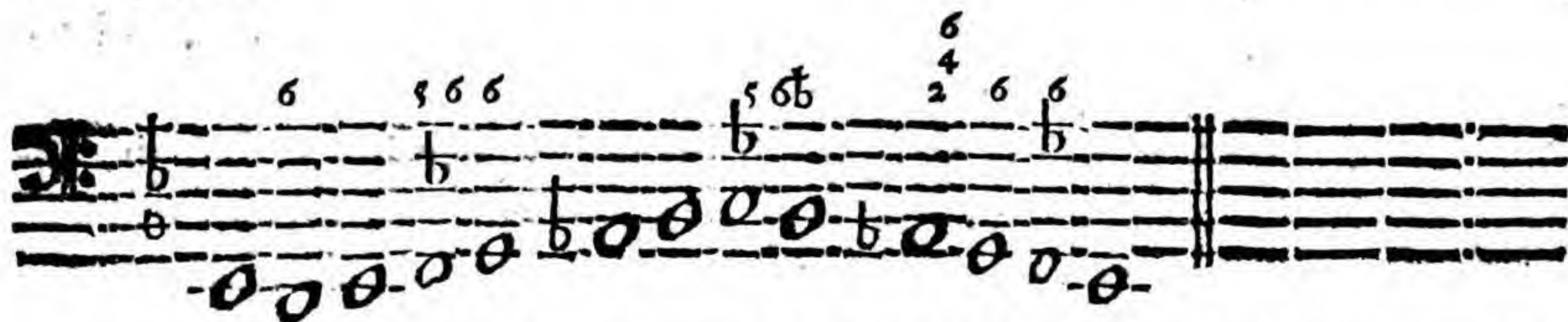
Schematis, sondern nur die euserliche Bezeichnung verändert werde. Diesen nach würde z. E. der, mit der \flat . vorbezeichnete Modus G moll gegen dem obigen Schemate also aussehen:



Das e dur würde z. E. ohne sein vorgezeichnetes Semitonium gegen dem obigen Schemate also bezeichnet seyn:

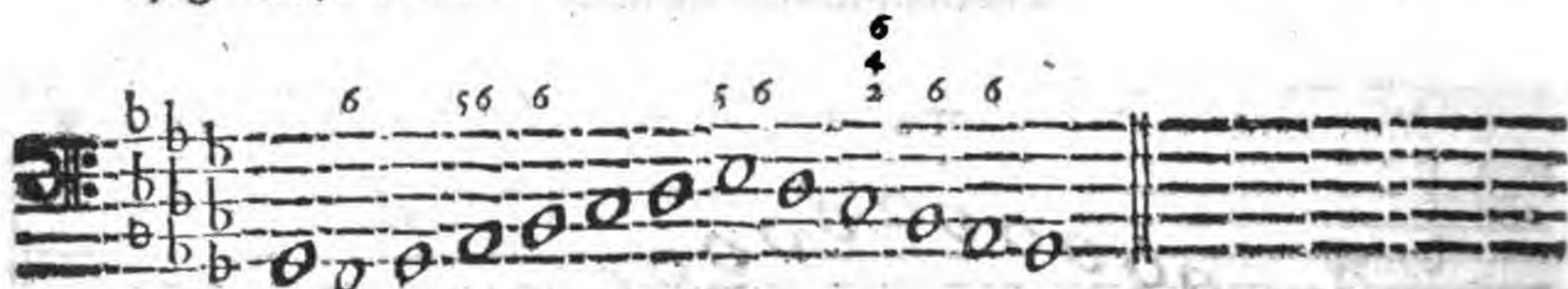


Das Dis dur würde ohne seine vorgezeichnete essentielle 4te gegen dem obigen Schemate also aussehen, wie folget. Und so mit andern Modis.



3) Was ferner einige noch ungebräuchliche Modos anlangt, welche man zum Exercitio der Anfänger auff zweyerley Arth bald mit $\times\times$, bald mit $\flat\flat$. bezeichnen kan; so läſſet sich der Ambitus derselben nach Anleitung unserer obigen 2. Haupt-Modorum gar leicht in das gehörige Schema bringen, wer Lust zu dergleichen Exercitio hat. Also würde z. E. das obige mit $\times\times$ bezeichnete Schema fis dur, sich gar leicht auff folgende Arth in die $\flat\flat$. verkleiden lassen. Und so weiter mit

mit allen übrigen Bezeichnungen, die hier so weitläufftig als unnöthig ausfallen würden.



§. 16. Hat man sich nun den natürlichen ambitum und die Signaturen aller, oder doch der nöthigsten Modorum, so wohl auff dem Pappiere als nach dem Gehöre wohl imprimiret, so ist die schwerste Arbeit vorbei, und mangelt uns nichts mehr, als daß wir numehro observiren lernen, wohin ein angefangener Modus in andere Neben-Töne ausweicht? Denn eben da fängt man die Signaturen eines neuen Schematis wieder von vorn an. 3. E. Wenn das Musicalische Stück im D moll anfängt, so gelten die Signaturen nach dem Schemate D moll, so bald der Modus ausweicht in a moll, so gehen die Signaturen nach dem Schemate a moll, weicht der Ton ferner aus in das g dur, so gehen auch die Signaturen nach dem Schemate g dur, und so fort durch alle Modos. Hier fällt also die Frage vor, wie man wissen könne, wenn und wohin der angefangene Modus in andere Neben-Töne ausweiche?

§. 17. Wir haben in vorhergehenden §. 11. bey der ersten special-Regel das principium Compositionis angeführet: daß man jederzeit mit dem nächsten Semitonio unter demjenigen Modo zu thun habe, in welchen man moduliret &c. Dieses principium giebet uns nun allhier folgende Doppelte:

Reg. 7. special. So oft ein neues \times oder erhöhendes \sharp , welches vorher nicht da gewesen, in einer Stimme ergriffen wird, so oft changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton.

3. E. wenn im c dur das fis ergriffen wird, so changiret der Modus in g dur. Hat aber ein solches im Basse selbst vorkommendes frembdes \times oder \sharp wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über sich, so changi-

ret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.

3. E. wenn im c dur das oben besagte fis die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in E moll, hätte aber eben gedachtes fis die 3. maj. über sich, so würde der Modus in H moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte. (1)

§. 18. Weil nun an dieser doppelten Regel sehr viel, ja alles gelegen, so wollen wir allhier ein ausführliches Exempel geben, und überall das dabey vorfallende Changement der Tone nach denen No. No. anmercken:



Dieses Exempel gehet aus dem Modo c dur, welcher bekandter massen in seiner 8ve folgende Claves hat: c. d. e. f. g. a. h. c. So oft nun einer oder mehr von diesen Clavibus verändert wird, so oft ist es ein Zeichen, daß der Modus ausweicht. Wie und wohin er aber ausweicht, das wollen wir auff folgende Arth examiniren.

No. (1) Hier zeigt sich ein neues Semitonium fis, welches ordentlich nicht in den Modum gehöret, also weicht der Modus aus in den darüber gelegenen nechsten halben Ton, g dur. (NB. Dergleichen geschwinde Digression im ersten Tacte eines Musicalischen Stückes, ist sonst nicht styli: Hier geschieht es aber zu Abföhrung des Exempels.)

(2) Zeiget wieder ein neues ♯, welches bißher nicht da gewesen, also changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton, welches e moll ist.

E c c c c

(3) Zeis

(1) Es ist dahero diese doppelte Regel so universal, daß sie nicht allein bey denen irregulairen, und weit entfernten Digressionibus der Tone, sondern auch bey denen unvoll-

- (3) Zeiget der Bass wieder das *fi*s, und also sollte man meinen, der Modus trete zurück in *g* dur. Allein weil dieses *fi*s eine 6. maj. über sich führet nemlich *dis*, so seynd wir noch im *e* moll, worzu das *fi*s nur die rechte 2de ausmachet. Hingegen wird bey
- (4) Das *♯* *dis* ausdrücklich wieder verlassen, und erscheinet bey
- (5) Das *fi*s wieder ohne die 6te maj. also seynd wir wieder im *g* dur. Bey
- (6) Wird auch dieses *fi*s verlassen, und giebet sich darauff bey
- (7) ein neues Semitonium *gis* an, daher der Ton in *a* moll changirt.

(8) Zei

unvollkommen bezeichneten Modis Musicis statt hat. Z. E. gesetzt, das *g* dur wäre nicht gebührend vor dem systemate mit seinen *fi*s bezeichnet: so lange sich aber in denen Stimmen ein *♯* vor dem *f*. blicken lästet, so lange ist man im *g* dur. Hat aber dieser im Basse vorkommende Clavis *f*. *♯* (oder *fi*s) die 6. maj. über sich, so ist man im *e* moll: Hat eben besagtes *fi*s die 3. maj. über sich, so ist man im *b* moll. Und so mit allen Modis.



(8) Setzet das Semitonium unter D moll an, welcher Modus auch durch seine bey (9) erscheinende natürliche 6. m. m. bestärket wird, nach der oben gegebenen andern special-Regel. Bey

(10) Wird das bisherige Semitonium cis zwar wieder verlassen, das b moll aber bey (11) behalten. Weil wir nun in diesen Tacte kein neues Semitonium, sondern gleich hinter einander die Claves: c. b. a. g. f. e. finden, so judiciren wir hieraus, daß die Note

(12) das rechte Semitonium zu durchsch, und folghar das bey (11) vorgekommene h. nur die rechte 4te zu f. dur. angegeben.

(13) Ergreiffet wiederum das H. statt des vorigen B. und zeigt hierdurch, daß der Modus einen halben Ton drüber, nemlich in das c. dur zurück gehet.

§. 19. Weiß man nun solchergestalt das Changement der Tone genau zu observiren, so ist es alsdenn leicht, bey jedweden changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obiger Schematum zu finden. Dieses wollen wir nun in folgenden General-Exempel versuchen, allwo wir nicht alleine das Changement der Tone, sondern auch die nach denen Schematibus abwechselnden Signaturen zugleich durch No. No. marqviren wollen:



Ecce a

Dieses



Dieses Exempel gehet aus dem B dur. So lange nun der Ambitus Modi in diesen Tone bleibet, so lange seynd die Signaturen des obigen Schematis B dur zu appliciren. Also hat nun die Note

- (1) Natürlich die 6. über sich, weil sie 3a modi ist. Reg. 4. special.
- (2) Hat natürlich den ordinairen Accord über sich, weil es 2da modi major. ist, die mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.
- (3) Hat die 6. weil es Semitonium modi ist. Reg. 3. spec.

Die Note (4) in der obern Stimme bringet ein fremdes \sharp welches anzeigt, daß der Modus in den nechst gelegenen halben Ton drüber, nemlich hier in das G moll changiret, also appliciret man nunmehr die Signatur des obigen Schematis g moll, welchen zu folge die zu der

- (4) gehörige B. fl-Note a. als die 2da modi angesehen wird, welche natürlich die in der obern Stimme angegeben. \sharp haben muß. Reg. 5. spec.
- (5) und (6) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5ta modi min. ausmachen. Reg. 1. spec.
- (7) Hat \sharp über sich, weil es die 2da modi min. Reg. 5. spec.
- (8) Hat die 6. weil es 3a modi. Reg. 4. spec.
- (9) Hat 3. maj. weil es wiederum die 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
- (10) Hat die 6. weil es das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

Das hier erniedrigende \flat . bey der Note (11) zeigt, daß das bisherige Semitonium modi verlassen wird, und da giebet sich bey (12) ein neues Semitonium, nemlich ein erhöhendes \sharp . an, welches zeigt, daß der Modus in den darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher hier f. dur ist. Also fängt

fängt man nunmehr an, das obige Schema f dur zu appliciren, welchen zu folge die Noten

(13) und (15) die 6. über sich haben, weil sie die Tertiam modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(14) und (16) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.

(18)



(17) Würde natürlich die 6. maj. über sich haben, wenn sie auch gleich nicht in der Stimme angegeben worden wäre, weil sie die 2da modi major. ist, welche per gradus procedit. Reg. 5. spec.

Die Note (18) in der obern Stimme zeigt ein neues Semitonium, welches den Modum allhier in das D moll verändert. Folgar appliciren wir die Signaturen des Schematis D moll, welchen zu folge die Noten

(19) und (20) die 6. haben, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(21) Hat 6f über sich, weil sie die 2da modi min. ist. Reg. 5. spec.

(22) und (24) haben 3. maj. weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.

(23) Hat die 6te, weil es das Semiton. modi. Reg. 3. spec. Bey dem Signo

(*) Wollen wir uns obiter erinnern, daß selbige Note natürlich die 3. min. über sich haben müßte, wenn sie auch nicht in den systemate modi bezeichnet stünde, weil sie allhier in unsern D moll 4ta modi min ist. Reg. 2. spec.

Die Note (25) in der obern Stimme zeigt uns wiederum ein neues Semitonium, welches den Modum in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher allhier wiederum das g moll ist. Appliciren wir nun die Signaturen des Schematis g moll, so wird die zu

(25) gehörige Bass-Note als die 5ta modi angesehen, und hat also nebst (27) und (31) aus gleicher raison, die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(26) und (27) haben die 6. über sich, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(28) Hat die 6 als das Semitonium modi. (30) aber hat 7 als die 2da modi min. nach denen erst citirten Regeln.

Die Note (32) in der obern Stimme zeiget uns ein neues Semitonium nemlich ein erhöhendes ♯, welches den Modum alhier in c moll verändert. Also appliciren wir die natürlichen Signaturen des Schematis c moll, nach welchen die zu

(32) gehörige Bass-Note, als die 5ta modi angesehen wird, und hat also (37) und (40) aus gleicher raison die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(33) und (36) haben die 6. über sich, weil sie 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(34) Hat, als das Semitonium modi, die 6te über sich.

(+) Hat natürlich 3am min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. Reg. 2. spec.

(35) Hat



(35) Hat 6. maj. über sich, weil es 2da modi min. Reg. 5. spec.

(38) Hat hier auff. rordentlich die Dissonanz einer 7. min. über sich, welche man (wie oben ausführlich gedacht worden) nirgends anders als aus der darüber stehenden Stimme errathen kunte. Das vor dieser Note befindliche \times nun scheint den Modum in g. moll zu verändern, allein das über (39) in der Singe-Stimme sich annoch zeigende Semitonium des bisherigen c. moll contradiciret gleich wieder, und beweiset, daß das vorherg. hende $\{7_{fis}\}$ nur als ein bizzarer Satz anzusehen, dessen neues \times so gleich wieder verlassen wird.

Die Note (40) zeigt mit ihren erhöhenden \sharp . daß die, in dem bisherigen Modo c. moll gebrauchte 6te min. as, nicht mehr gelten und folgar der Modus durch besagtes erhöhendes \sharp . in das B dur verwandelt werden soll! Also appliciren wir hier wiederum das Schema B dur, vermöge dessen besagte Note

(40) und zugleich (42) die 6. über sich haben, weil sie das Semitonium modi ausmachen.

(41) Hat die 6. weil sie die 3a modi ist, nach oft citirten Regeln.

Die Note (43) zeigt abermahl ein frembdes erhöhendes \sharp . nach welchen der Modus natürlich in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiren solte, welches allhier c. moll wäre. Allein das gleich hernach über der Note (44) in der obern Stimme erscheinende neue \sharp . contradiciret hierinnen, und weiiset daß der Modus in f. dur changiret. Folgar wird besagte Note



(43) wiederum nur als ein Bizzarrer Satz betrachtet, dessen $\frac{1}{2}$ nicht continuiert; es wird aber die in der Singe-Stimme angegebene Dissonanz der 5te min. (welche man nirgends anders als aus besagter Stimme errathen konnte) nebst ihrer besandten Harmonie dazu angeschlagen.

(44) und (♯♯) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5ta modi ausmachen.

Die Note (45) hebet nun das bisherige Semitonium modi wieder auf, und weil sich in denen folgenden Noten kein neues Semitonium hervor thut, so seynd wir wiederum in unsern vorgezeichneten Systemate modi, nemlich im B dur; Diesen nach hat nun

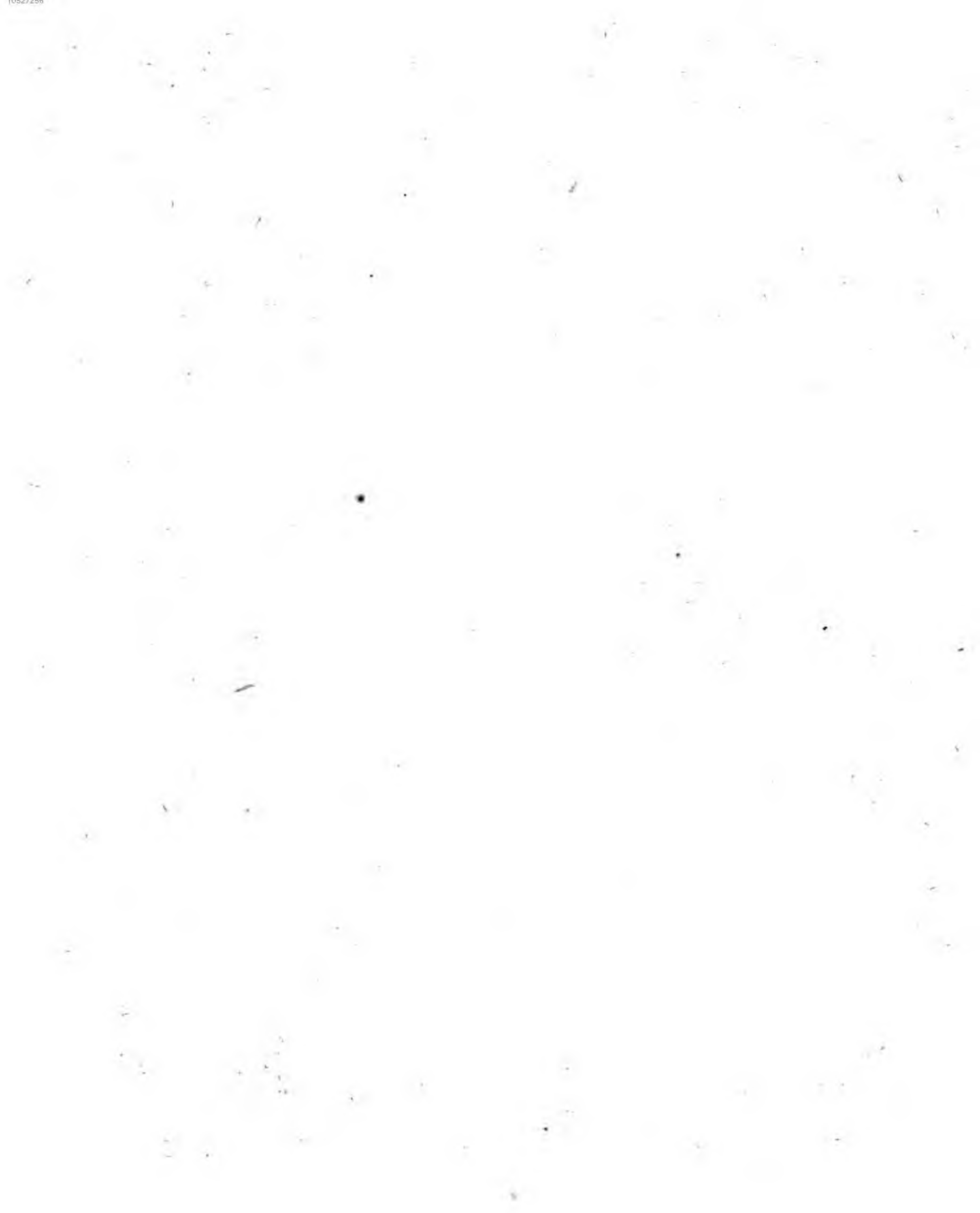
(46) die 6. über sich, weil es 3a modi ist.

(47) Hat wiederum die 6. weil es das Semitonium modi ist.

(48) Hat natürlich den ordinairn Accord über sich, weil sie die 6ta modi major. ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum versähret. Reg. 6. spec.

(49) Hat gleichfalls den ordinairn Accord, weil sie die 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge steht. Reg. 5. spec.

§. 20. Wir haben nunmehr hoffentlich den natürlichen Ambitum modorum so deutlich beschrieben, daß es ein stupidum ingenium seyn müste, welches sich nicht darein finden, und von dem bisherigen nicht mit besondern Nutz profitiren wolte, wosern man den gehörigen Fleiß nicht spahret. Will man aber die gegebenen Regeln glücklich ad praxin bringen, und geschickt werden dem Changement der Tone (an welchen oben gedachter massen alles gelegen) hurtig und ohne Schwierigkeit einzusehen, so hat man noch ein Kunst-Stück vonnöthen. Nemlich man muß die gewöhnlichen Digressiones aller Modorum wohl verstehen, und wissen, in was vor Neben-Tone jedweder Modus nach dem regulirten Ambitu der alten auszuweichen pfleget. Denn hat man z. E. ein musicalisches Stück
aus



Die 12 Modi Majores weichen aus

			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2 dam	4 tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Die 12 Modi minores weichen aus

			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t. min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur

aus dem Modo g dur vor sich, und weiß schon vorher, daß dieser Modus gewöhnlich in die 5te D dur, in die 3te h moll, in die 6te e moll &c. und ordinair nicht weiter ausweicht, so kan man eher auf der Huth stehen, und viel geschwinder judiciren, in welchen von diesen Neben-Tönen uns ein neues \times 4. oder b. führen möchte.

§. 21. Diese Kunst nun auf eine leichte Arth zu begreifen, so merket man sich endlich die letzte Doppelte:

Reg. 8. special. Alle modi majores weichen aus, ordentlich: in die 3te 5te und 6te, außerordentlich in die 2de und 4te. S hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3te und 5te, außerordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.

§. 22. Nach dieser Regel pfleget also der Modus maj. c dur auszuweichen in die 5te g dur, in die 3te E moll, in die 6te a moll, in die 2de D moll (m) und in die 4te F dur. Der Modus minor a moll weicht aus in die 5te e moll, in die 7me g dur, (†) in die 3te c dur, in die 4te D moll (*) und in die 6te min. f. dur. Von diesen 2. Haupt-Modis kan man nun gar leicht die Application auf alle übrige Modos majores und minores machen, deren regulirte Ausweichungen nach dem Ambitu der Alten, man ohne Mühe aus beygefügtten zwey Tabellen ersehen kan. Das Fundament dieser Tabellen, oder die Anverwandschaft solcher ausweichenden Töne werden wir besser aus dem unten cap. 5. vorkommenden musicalischen Circul demonstrieren können, biß dahin wir es verspahren. Hier aber kan sich ein

D D D D D Anfang

(m) Nicht D dur, weil sich die Tertie solcher ausweichende Töne jederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet. Nun hat C dur in seinen ambitu mehrgedachter massen die Claves: c. d. e. f. g. a. h. worunter kein fis, wohl aber das f. zu finden, also kan man auch nach dem regulirten ambitu nicht in das D. dur, wohl aber in das D. moll, gehen. Gleicher weise wäre es wieder den regulirten ambitum des gedachten modi C. dur, wenn man statt g dur in das g moll gehen wolte, weil die 3. min. zu g. nicht unter denen Clavibus des C. dur begriffen. Und diese raison gilt bey allen übrigen Ausweichungen der Modorum, wie sie in beygefügtten

(†) Nicht g. moll. aus obiger raison.

(*) Nicht D, dur, aus gleicher raison.

Anfänger befagte Tabellen auf diese Art gar sehr zu Nuse machen, wenn er einen Modum nach dem andern vornimmt, dessen ausweichende Töne genau in das Gedächtnis faßt, und andere musicalische Stücke aus eben diesem Modo dagegen examiniret, wie sie aus einem Tone in den andern gangen, und wie bald neue *a.* oder *b.* angenommen, bald wieder verlassen worden.

§. 23. Nur das einzige muß sich ein Anfänger nicht irren, sondern es dem Componisten verantworten lassen, wenn dieser in Ausschweifung der Töne weiter gangen, als es die Regularität erfordert. Wir werden unten bey gedachten musicalischen Circul (n) auch dergleichen irreguläre Ausschweifungen verstehen lernen. Hier aber bleibt man bey denen ordinären Regeln, und kan versichert seyn, daß einem General-Bassisten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio das wenigste in Erfindung der Signaturen fehlen kan, wofern er sich bey gehörigen Exercitio jederzeit gründet:

1. Auf die über dem Basse stehende Stimme.
2. Auf die gegebenen General-Regeln.
3. Auf die gegebenen Special-Regeln.

§. 24. Damit wir nun zum Beschluß dieses Capitels die bisher gezeigten Fundamenta eines unbezifferten General-Basses so wohl cum Automate gelehrter Männer, als auch cum rationibus solidis, oder mit gesunden Vernunft-Schlüssen noch mehr befestigen mögen, so wollen wir annoch künfftich anführen (1) was vor Autores mehr mit uns in dieser Materie auff gleiche Gedanken gerathen? (2) Wie einigen noch übrigen Einwurffen dieser Materie zu begegnen?

§. 25. Den ersten Punct anlangend, so ist unser Autor der Gasparini (zu meiner Verwunderung bey erster Ansicht) auff eben dergleichen Schemata modor. maj. & min. gerathen, wie wir oben zum Grunde gesetzt, welches das zu Eingang dieses Tractates p. 92. gedachte andere Inventum ist, worin-

(n) Dahin allensals ein capables subjectum veran lauffen, und sich alda Nachhelfen kan.

worinnen wir ziemlich übereinstimmen, ob gleich seine Schemata sich in etwas anderer Figur präsentiren, wie hier zu sehen:



Die** unter der Stammodi maj. sollen andeuten, daß so wohl 6. maj. als min hier stehen könne. Besagte Schemata aber transponiret er nach einander durch 19. andere Modos Musicos; mangeln also an der vollen Anzahl noch 3. Modi, die er vielleicht vor allzu ungewöhnlich gehalten. Merkwürdig ist, daß als er p. 73. seines Tractates die Schemata modorum nach seiner Arth zu formiren anfänget, so saget er: Mi nasce nell' Idea un ripiego, &c. mir fällt ein besonderes Mittel ein, dem Lehrbegierigen Accompagnisten den Ambitum und das rechte Accompannement aller Modorum beizubringen. Aus dieser Redens-Arth erhellet nun, daß er der erste, oder der einzige zu seyn glaubet, welcher auff dergleichen Inventa gefallen. Da ich nun allbereit Ao. 1710. bey Ausarbeitung meiner damahligen alten Edition dieses Tractates gleichfalls geglaubet, der erste, oder der einzige zu seyn, welcher auff solche Inventa gerathen: so kömmet uns beyden endlich der dritte Autor in Weg, nemlich ein Franzmann, Mr. Rameau, welcher in seinen gelehrten und speculativen Tractat, genannt: Traité de l' Harmonie reduite à ses principes naturels, (zu Paris Ao. 1722. gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagnisten, sondern auch einen anfangenden Com-

ponisten den natürlichen Ambitum modorum beizubringen suchet. Denn nachdem er von p. 200. bis zu. gedachten Tractates dem Componisten allbereit dergleichen principia mit besondern raisons beigebracht, auch dem Accompagnisten p. 393. seqv. einige General-Regeln geben; so erscheinen endlich p. 384. folgende 2. Schemata mod. maj. und min. nebst ihren Transpositionibus durch alle Modos (o):



Wer beyde Autores, den Rameau und Gasparini, in dieser Materie weitläufftig nachschlagen, und gegen unsere bisherigen Præcepta halten will, der mag selbst judiciren, wer unter uns die Sache am leichtesten und deutlichsten vorgestellet. Woben wir hoffentlich unsere Schemata in 3. Stücken besser und nutzbarer eingerichtet, nemlich:

1) Haben wir das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum, gleich Anfangs neben seine 8vam modi lociret, wodurch zugleich die in denen Modis min. zwischen der 6b. und 7. maj. vorkommende irregulairen Gänge vermieden, und das Schema an sich selbst vor Anfänger viel kürzer, und deutlicher abgefaßt worden.

2) Ha-

(o) Es statuirt dieser Autor p. 157. gleichfalls nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nemlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatischen Clavibus, und dem Unterscheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder subalterne modos vertheilet. Sehen wir also, daß auch in Frankreich ein einzig Genus musicus, und 24. modi musici nichts neues seynd.

- 2) Haben wir unsere Schemata theils durch gänzliche Hinweglassung einiger Ziffern, theils durch die in Modis maj. neben einander stehenden 5 6. viel universaler und applicabler gemacht, so daß man die natürliche Harmonie in allen Casibus richtig finden kan, die Bass-Claves mögen in der Ordnung wechseln, wie sie wollen. (*) Da hingegen die Schemata beyder Autorum viel speciale Signaturen angeben, die nicht länger gelten, als die Noten fein in der Ordnung marchiren, wie sie hingeschrieben worden.
- 3) Haben wir die 6. maj. über der 6ta modi maj. deswegen gar wegge lassen, weil sie ein neues \times angiebet, welches (nach dem oben Reg. 1. spec. gegebenen unwidersprechlichen Principio) gar nicht zu dem Modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet. Denn wenn z. E. unsere Autores im g dur die aus der 8ve in die 5te herab steigende Claves also beziffern, $\left\{ \begin{matrix} 6 & 6 & \times \\ g & fis & e & d \end{matrix} \right\}$ so ist dieses schon eine halbe Cadenz und Ausschweifung in das D. dur, womit das g dur nichts zu thun hat. Zugeschweigen, daß wenn man es auch unter dem g dur passiren ließe, so wäre es doch ein special Casus, der nicht länger gilt, als diese Noten just so in der Ordnung bleiben.
- §. 25. Indes machen doch diese Differenzen der Schematum keinen wesentlichen Unterscheid der Sache aus. Genug daß wir alle drey einerley Entzweck führen, und in der Haupt-Sache sehr nahe überein kommen, da doch schwerlich ein Autor dem andern etwas abgelernt haben wird. Fragen wir also, woher es komme, daß 3. Subjecta von unterschiedenen Nationen, (wer weiß, finden sich derer noch mehr) in dieser Materie auff so gar gleiche principia fallen? so folget die wohlgegründete Antwort, daß es eben daher komme, weil die Sache so Natur-mäßig, so gegründet, und von sich selbst so gangbar ist, daß nimmermehr kein Autor auf andere principia fallen kan, wer einen Accompagnisten oder anfangenden Componisten den natürlichen ambitum modorum herbringen, oder Regeln vom General-
- Ddd dd 3

(*) Wie man gedachte unsere Schemata in præludiren nutzbar gebranchen, und mit Dissonantien leicht vermischen könne, solches werden wir unten im fünfften Capitel zeigen.

ral-Bass ohne Signaturen geben will. Wenn übrigens gedachter Rameau p. 427. seines Tractates sich heraus läßt, daß nebst denen Composition- und General-Bass-Regeln das Ohr und der Gusto bey Accompagnirung unbeziffelter Bässe ein grosses beitragen müsse: so hat dieses zwar an sich, selbst seine gewissen Wege, es hat aber der Autor desto mehr Ursache also zu sprechen, weil er überall nur von solchen General-Bässen redet, da weder Stimme, noch Ziffern darüber befindlich, welche wir aber von unsern Cameral- und Theatralischen Accompagnement gang und gar ausgeschlossen haben, wie so wohl zu Eingang des ersten, als des andern Capitels dieser Abtheilung voraus gesetzt worden: Folgar finden wir auch bey dergleichen unbezifferten Bässen gang ungleich weniger Schwierigkeiten.

§. 26. Den obengemeldten andern Punct betreffend, wie nehmlich einigen noch übrigen Einwürffen dieser Materie zu begegnen sey, so wollen wir allhier nachfolgende 3. Objectiones beantworten.

1) Saget man: Regeln von General-Bass ohne Signaturen zu geben, wäre unmöglich, weil die Harmonie stets changirte, und schon ein Maitre dazu erfordert würde, welcher solche Regeln observiren sollte. Antwort: Es kömt abgeschmactt heraus. Denn ist es nicht die Composition selbst, welche ihre Harmonie stets changiret? soll man aber deswegen keine Regeln davon geben, weil sie einen Maitre erfordern, der sie observiren will? So laßet uns demnach alle Composition-Bücher ja alle müsslichen Regeln Bücher anderer Wissenschaften und Künste ins Feuer schmeissen, denn wir warten auf Leute, die uns die Künste in einer purganz werden eingeben, und Regeln vorzuschreiben wissen, dazu kein Maitre erfordert wird, selbige zu observiren. Da werden wir gerade zu einfahren in die Künste, wie der Bauer in die Stieffeln.

2) Will man erweisen, daß die Exceptiones solcher Regeln, die Regeln selbst überwiegen. Antwort: Diese Mühe können wir guten Freunden gar wohl erspahren. Denn wenn sie alles erwiesen, so haben sie doch noch gar nichts bewiesen, ratio: Wir wissen schon alles vorher o, was sie beweisen wollen, glauben es auch gar gern, daß die Exceptiones dergleichen Regeln (in dem sensu, wie sie es verstehen) überwiegen: Wir nehmen ab-

ber das Wort: Regeln, nicht in solchen Verstande, (p) und lassen uns also nicht hindern, denen Music begierigen die Sache so zu erklären, wie es die Natur der Composition selbst mit sich bringet, und kein anderer Weg (q) vorhanden. Weiß man aber einen bessern Weg, so rücke man heraus damit, ehe werden wir niemanden Gehör geben.

3) Saget man: daß alle solche Regeln und Rathgeber nichts helfen, wenn man nicht selbst brav Hand anleget. Antwort: Ach ja ihr lieben Christen, Hand müßet ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Bass, in der Composition, und in iedweder Wissenschaft profitiren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich möchte aber wissen, wer jemahls etwas rechtschaffenes gelernet, ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch vergöldete Regeln und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? Ich sage, fleißig seyn, und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig und unentbehrlich: Allein gute præcepta dabey, seynd uns in Musica practica desto nöthiger, je weniger man allemahl gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich die Mühe geben wollen. Alles aber auff eigenen Fleiß und Erfahrung

(p) Hieher gehöret, was oben in der Einleitung dieses Tractates p. 19. ingleichen p. 92. gesagt worden. Ubrigens finde im Nachschlagen bey unsern Gasparini p. 39. seqv. daß nach dem er gewiesen, wie der Accord der 5te in langsamen Noten auf folgende Art durch die $\left(\frac{6}{4}\right)$ könne resolviret werden:

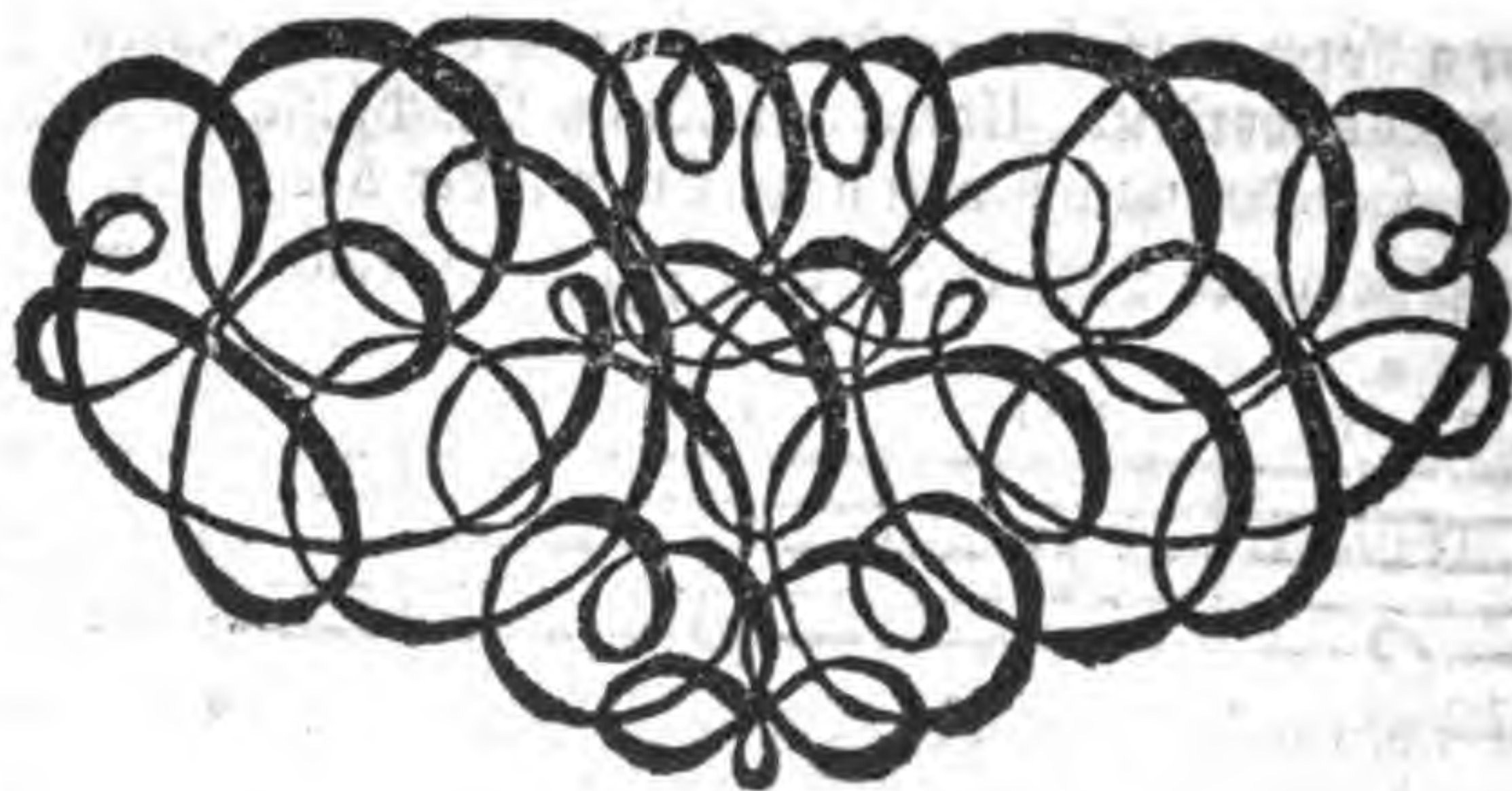


so setzet er hinzu, daß diese Regel gute Dienste thäte in einigen gebräuchlichen Cadenzen des Kirchen-Styli. Wie wird es der Mann kriegen, daß er solche excerptirte passus compositionis eine Regel gescholten? Ferner wenn er p. 42 seqv. angiebet, wie bey 2. per Semitonium absteigenden Noten die letzte natürlich die 6te über sich habe: ingleichen wie bey denen per gradus gehenden gte die eine, frey durch passiren könne &c. so lauffet er diese Nachrichten wieder vor Regeln. Das Trind-Geld will ich nicht mit ihm theilen.

(q) Besiehe oben S. 1. dieses Capitels.

rung allein (ich sage, allein, ohne gute manuduction) ankommen zu lassen, solches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leuten. Das sehen wir gar deutlich an manchen, dem Ansehen nach, selbst gewachsenen, oder Bluth übel informirten Componisten, welche dann und wann in Musica Mathematica & Historica unter die größten Leute zu zehlen, hingegen aber in Fundamentis Musicae Practicae (*) so schlecht beschlagen seynd, daß man sie auf die allerempfindlichste Arth prostituiren könnte, wosern man alle ihre Sachen (opera Juvenilia & virilia) durchgehen, und ihnen ihre überhäufften groben Balcken im Auge zeigen wolte, statt daß man biß hieher eben die wichtigsten Dinge mit größter Moderation übergangen. Nur muß man nicht endlich die Leute bey denen Haaren zum Unfrieden ziehen. Denn bald reisset die liebe Gedult, und das Echo wird unfehlbar desto gröber erschallen, so ungern als man auch die edle Zeit und sein Talent (da man mehr zuthun, und zu denken hat) auf unnütze Kabbalgerereyen verwendet.

(*) Von ihren elenden Gusto nichts zudencken, worinnen die Welt überzeiget ist.



Das III. Capitel.

Vom

Accompagnement des Recitatives insonderheit.

§. 1.



Ben in den ersten Capitel dieser andern Abtheilung haben wir das Recitativ nur Theoretice in denjenigen Dissonantien, und Verwechslung der Harmonie betrachtet, welche es mit dem ordentlichen Theatralischen Stylo gemein hat. Hier aber müssen wir practice das völlige Accompagnement nicht nur der obigen, sondern auch anderer besondern Fälle, und particularitäten dieses Styli untersuchen, welches etwas mehrers sagen will.

§. 2. Es ist bekandt, daß das Recitativ keinen regulirten ambitum modi hat, wie alle andere styli, sondern es verwirft seine Töne ganz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor- und rückwärts in die allerentfernesten Modos musicos. Eben wegen dieser geschwinden Abwechslung wird auch vor dem Recitativ das systema modi selten mit $\mathbb{X}\mathbb{X}$ und bb. bezeichnet, sondern man setzet selbige meistens vor die Noten, wie in praxi täglich zu ersehen. Weil nun solcher gestalt dieser stylus sich an keinen ordinairen ambitum modi bindet, so können uns auch die auf dergleichen ambitum gegründete General- und Special-Regeln, bey Erfindung der Signaturen des Recitatives, die allerwenigste Hülffe leisten, folgar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn.

§. 3. Das Recitativ stehet von Rechts wegen allezeit über seinen Basse geschrieben. Nun giebet selbiges entweder durch getheilte Noten die völlige Harmonie desjenigen Accordes an, welchen man accompagniren soll: oder es giebet nur eine oder 2 Stimmen davon an, und die übrigen Stimmen oder Signaturen muß man selbst dazu erfinden. Im ersten Casu brauchet es gar keiner Künste, sondern man accompagniret den Accord,

See ee

wie

wie er zergliedert in der Stimme lieget, er mag auch so extravagant seyn, oder aus dem Modo weichen, wie er will, so läſſet man es dem Componiſten verantworten. 3. E.

(1) (2)

(3) (4) (5) (6) (7)

In dieſen Exempeln iſt keine einzige Baſſ-Note vorhanden, zu welcher nicht die Stimme den völligen Accord anliebet. Inſonderheit aber ſeynd folgende Sätze merkwürdig, nemlich zu der Note

(1) Wird der völlige Accord $\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 6 \end{smallmatrix} \right)$ und zu

(2) Wiederum der völlige Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ angegeben.

(3) Da: bey der erſten Helffte der Note den ordinairen Accord, bey der andern Helffte aber wird der völlige Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ angegeben, welcher aber den

(4) Wieder in den vorigen ordinairen Accord zurück tritt. Zu

5. Wird



(5) Wird der völlig: Accord 7. min. def. angegeben, worauf bey

(6) Eine Verwechslung der Harmonie erfolgt, welche wiederum alle Stimmen des Satzes $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ zeigt. Bey der Note

(7) Wird wieder der Accord der 7. min. def. mit seiner 5t. min. und zugehörigen 3e angegeben. Bey

(8) Zeiget sich die 3e und 6te eines ganz fremdden Accordes, und bey

(9) Zeiget sich wieder der ordinaire Accord mit seiner gehörigen 5te.

§. 4. Im andern Casu aber, wenn nemlich Die Sänge-Stimme nur eine oder 2. Stimmen des Accordes angiebet, so muß man die übrigen Stimmen oder Signaturen erfinden; theils

I. Aus denen Regeln der verwechselten Harmonie; Theils

II. Aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger Verwandten Sätze; Theils aber

III. Aus der Specie Octava eines jedweden Modi.

§. 5. Den ersten Punct betreffend, so haben wir oben vor andern, 3. merckwürdige Arthen einer verwechselten Harmonie gehabt, aus welchen man diejenigen Signaturen erfinden muß, welche von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden, nemlich

1) Haben wir Exempel gesehen, da die Stimme ihre vorher gelegene Dissonanz nicht selbst zu resolviren pfleget, sondern davon abbricht, und in eine andere Stimme des Accordes fället. Dergleichen Dissonantien muß nun der Accompagnist jederzeit gebührend resolviren

Ehe ein neuer Satz des Recitatives erfolgt, dazu sich die resolution nicht mehr schicket. 3. E.



In dem ersten Exempel muß über dem Bass-Clave F. nothwendig 7 6. nach einander angeschlagen werden, sonst findet die resolution der 7 in dem f lgenden Bass-Clave nicht mehr statt. In dem andern Ex. mpel wird über der 7ten Halfte des Bass-Clavis Dis, wiederum die 6, als die resolution der vorhergehenden 7. angeschlagen, weil diese sonst in folgenden Bass-Clave nicht mehr resolviren kan. In dem 3ten Exempel hat der Bass-Clavis C. die 6te, weil die vorher über dem cis be ständig gelegene 7. allhier nothwendig resolviren muß.

2) Haben wir oben gesehen, daß die dissonirende Sätze st 44 b7 und b7. defic. bey ihrer richtigen Verkehrung, neue Dissonantien hervor bringen, welche der Accompagnist von rechts wegen jederzeit mit aus schlagen soll, so b sie gleich dann und wann von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden. 3. E.



Das erste Exemp. l ist das merckwürdigste. Denn da wird zu dem Bass-Clave Dis moll die bloße 6te ang. geben: Wenn nun der Accompagnist hierzu die ordinaire 3te g. anschlag'n wolte, so wäre es ein ganz falsches Accompagnement. Denn die richtig verkehrte Harmonie des vorhergehenden dissonirenden Saks (f^{\flat}_a) bringet einen ganz andern Accord, nemlich $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ hervor, worinnen kein g. b. findlich, folgar muß u besagten Bass-Clave Dis moll nicht ($\frac{6}{3}$) sondern $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ accompagniret werden.

In dem andern Exempel giebet die Singe-Stimme die 6te zu dem Bass-Clave gis: in dem 3ten Exempel die 6te zu dem Bass-Clave e. und in dem 4ten Exempel die 6te zu dem Bass-Clave fis an. Wollen diesen 3. Sexten-Accorden aber soll von rechts weg der Accompagnist die 5te min. mit anschlag'n, weil es die richtige Verkehrung ihrer vorhergehenden dissonirenden Saks also erfordert. Jedoch ist nicht zu läugnen, daß in diesen 3. Exempeln die W. glassung der 5te min. keinen solchen Haupt-Fehler des Accompagnementes verursacht, wie in obigen ersten Exempel, weil alhier die 6ten-Accorde keinen fremdden Clavem zu sich nehmen, welcher der richtig verwechselten Harmonie ihre vorhergehenden dissonirenden Saks zuwieder wäre. Man suche in obigen ersten Capitel dieser andern Abtheilung mehrere Exempel dieser Art.

3) Haben wir oben gesehen, daß bey der verwechselten resolution der dissonirenden Sätze $\text{rk. } \text{m.}$ und b defie. der Bass jederzeit statt des ordinären Accordes den gleichgültigen 6ten-Accord bekommen. Diese 6te nun muß der Accompagnist wiederum richtig anzuschlagen wissen, ob sie gleich nicht ausdrücklich von der Stimme angegeben wird. Z. E.



In allen 3. Exempeln wäre die 5te über der letzten Bass-Note falsch, weil sie jederzeit einen neuen Clavem aufweisen würde, welcher in denen Accorden der unverwechselten natürlichen resolution dieser Sätze nicht zu finden. Man suche in gedachten ersten Capitel dieser Abtheilung mehrere Exempel nebst ihren raisons.

§. 6. Den andern Punkt betreffend, wie man nemlich die Signaturen des Recitatives aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger verwandten Sätze erfinden müsse, so verstehen wir hierdurch folgende 3. Accorde :

$$\begin{array}{ccc} 7 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \\ 2 & & 2 \end{array}$$

Hält man diese Sätze gegen einander, so findet sich darinnen die 4. dreymahl, die 6. und (4) jede zweymahl, die 2 und (2) jede wiederum 2. mahl. Woben gedachte 3. Sätze diese Eigenschaft mit einander gemein haben, daß ihre Bases jederzeit auf gleiche Arth vorhero liegen oder binden können. So oft sich nun der Casus ereignet, daß die Singe-Stimme bey einem vorher liegenden Basse nur eine 6. oder (4) angiebet, so entstehet der Zweiffel, ob man den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen solle? giebet

giebet die Stimme nur eine einzige 2de, oder (1) an, so entstehet wieder der Zweifel, ob es der Satz $\{ \frac{7}{4} \}$ oder $\{ \frac{6}{4} \}$ seyn solle? Giebet endlich die Stimme nur eine einzige 4te an, so ist ein dreyfacher Zweifel vorhanden, ob man den Satz $\{ \frac{7}{4} \} \frac{6}{4}$ oder $\{ \frac{6}{4} \}$ anschlagen solle? Also fragt sich nun, wie man in diesen zweifelhaften Fällen das rechte Accompanement der Signaturen finden könne?

§. 7. Wir haben oben gesagt, daß man selbige in der differenten resolution und differenten Gebrauch gedachter 3. Sätze suchen müsse. Nun distingviren sich,

- 1) Die beyden Sätze $\{ \frac{7}{4} \}$ und $\{ \frac{6}{4} \}$ aus ihrer differenten resolution. Denn in dem ersten Satze resolviren beandter massen die Obern Stimmen; und der Bass bleibt liegen, biß selbige in den ordinaren Accord zurück getreten. In dem letzten Satze aber resolviret der Bass, und gehet natürlich einen Grad unter sich, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:



- 2) Die beyden Sätze hingegen $\{ \frac{7}{4} \}$ und $\{ \frac{6}{4} \}$ haben zwar bey einem beständig liegenden Basse einerley resolution



Allein

Allein der Gebrauch dieser beyden Sätze ist bey einem einzigen vorkommenden zweiffelhafften Casu, nach dem Unterscheide des styli, different. Nämlich im Recitativ brauchet man den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ und hingegen in Ariosen stylo den Accord, $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ so oft die Stimme eine 4te alleine (ohne die 7. 2. 6. oder 8, als offenbare Kennzeichen beyder Sätze) angiebet, wie wir gleich unten Exempel sehen werden.

6. 8. Untersuchen wir nun in unsern 3. Sätzen alle natürliche oder gebräuchliche Gänge der Singe-Stimme, so können wir den Unterscheid ihres Accompagnementes ohngefähr in folgende wenige Regeln einschließen:

Nämlich man schläget überhaupt den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ an, wenn die Stimme bey einem stille liegenden Basse aus dem ordinairen Accorde,

- 1) In die 7. maj. alleine, oder mit der 2. oder mit der 4. vergesellschaftet, ausweicht, und von dar in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel alle Casus zeigen:



2) Wenn



- 2) Wenn besagte Singe-Stimme aus dem ordinairen Accorde in die 4te alleine, (a) in die 2de alleine, oder in die $\left(\frac{4}{2}\right)$ zugleich ausweicht, und von dar wieder in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel wiederum alle Casus zeigen : (*)



- (a) Dieses ist der obengedachte zweiffelhafte Casus, bey welchen man im Recitativ lieber den Satz $\left(\frac{7}{4}\right)$ brauchet. Hingegen werden wir unten bey der Marque (c) ein Exempel finden, da im Ariosen stylo bey dergleichen alleine vorkommenden 4te natürlicher der Satz $\left(\frac{6}{4}\right)$ gebraucht wird.

- (*) Wie man in heutiger Praxi die Harmonie des Satzes $\left(\frac{7}{4}\right)$ auff einige Art zu verwechseln pflege, solches haben wir allbereit oben p. 660. in einigen Exempeln gesehen, welche anhero zu wiederholen seynd.

fffff

S. 9. Der

§. 9. Der Accord ($\frac{6}{4}$) mit seiner zugehörigen 8ve wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem stilleliegenden Basse aus dem ordinären Accorde

1) In die 6te alleine, oder ($\frac{6}{4}$) zugleich ausweicht, und von dar erst in die 7. maj. gehet. (b) 3. &c.



2) Wenn

(b) Solchenfalls wird die 4te bey ($\frac{6}{4}$) nachgehends in die 4te des Accord $\frac{7}{4}$ verwandelt, und in nachfolgenden Accord erst ihrer Natur gemäß unter sich resolviret.

2) Wenn besagte Stimme aus dem ordinären Accorde in die $\left(\frac{6}{4}\right)$ ausweicht, und von dar unmittelbahr in den vorigen Accord zurücktritt, (c) 3. E.



(c) Diese Artz wird zwar im Recitativ selten gebraucht. Hingegen pfleget die Stimme in Ariosen Sachen bey einem beständig wiederhohnten Bass-Clave gar öftters aus dem ordinären, oder auch aus dem 57 men Accorde, bald in die 6te alleine, bald in die 4te alleine oder auch in die $\left(\frac{4}{8}\right)$ zugleich auszuweichen, und in den vorigen Accord alsdenn wieder zurück zu treten, da denn in allen drey Fällen natürlich die $\left\{\frac{6}{4}\right\}$ und nicht die $\left\{\frac{6}{3}\right\}$ oder $\left\{\frac{11}{4}\right\}$ angeschlagen werden muß, welches alhier wohl zu mercken, weil manche Accompagnisten vielfältig darwieder fehlen, 3. E.



1) In die 2. alleine, in die 4. alleine, oder in die (2) zugleich ausweicht, und der Bass nach diesen einen Grad unter sich resolviret, wie folgende Exempel alle Casus angeben:

The musical notation consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef).
 System 1: The vocal line has a 6/4/2 figure. The bass line has a 6/4/2 figure.
 System 2: The vocal line has a 6/4/2 figure. The bass line has a 6/4/2 figure.
 System 3: The vocal line has a 6/4/2 figure. The bass line has a 6/4/2 figure.

2) Wenn besagte Stimme auf gleiche Art in (4) ausweicht, und der Bass einen Grad unter sich resolviret. (d) 3. E.

S. II. Page

(d) Die Raïson, warum man solch enfalls nicht wohl den hier gleichviel scheinenden

Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 8 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan, ist diese, weil alsdenn die 4te dieses Satzes bey

dem unter sich resolvirenden Basse in der Obren-Stimme ihre gehörige Resolu-
 tion

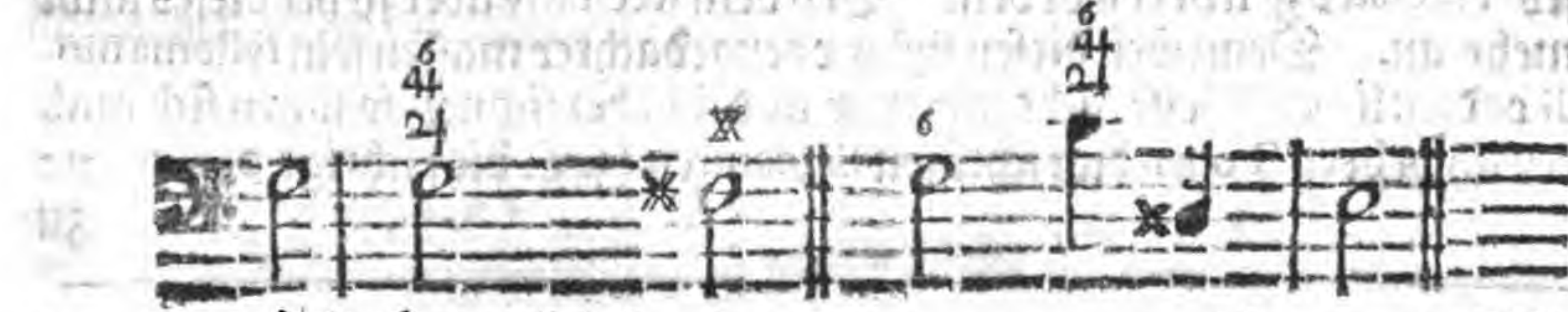
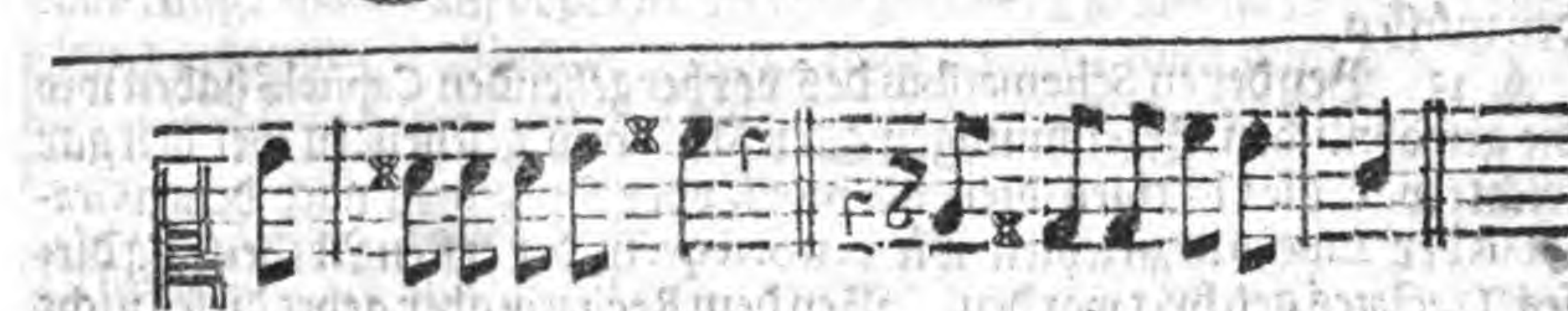


§. II. Beylich ist hier zu gedencken, daß die von der Stimme angegebene 4 2 und $(\frac{6}{2})$ iederzeit den Accord $\{\frac{6}{4}\}$ haben, (e) es mögen die übrigen Stimmen dabey angegeben werden, oder nicht. B. E.



tion nicht findet, da hingegen die 4te des Accordes $\{\frac{6}{4}\}$ eben dergleichen Resolution des Basses verlangt.

(e) Die 24 aber hat iederzeit natürlich die 4t. maj. statt der 4te perfectæ bey sich, sie mag in der Stimme ausdrücklich zu finden seyn oder nicht. B. E.



Mit

Mit der 4t. maj. aber hat es diese Ausnahme, daß wenn sie bey einem per Semitonium unter sich resolvirenden Basse entweder in der 5te liegen bleibt, oder in die 8ve auswärts steigt, so hat sie viel natürlicher (f) die 2dam superfl. bey sich, und die folgende Bass-Note bekommt jederzeit 3am maj. 3. E.



§. 12. Wir kommen zum 3ten Punct, allwo wir die richtigen Signaturen des Recitatives aus der Specie Octava eines jedweden Modi erfinden sollen. Und dieses ist der wichtigste Punct, welcher ungeübten Accompanisten die meiste Schwierigkeit macht, so bald das Recitativ in schwebre Tone ausweicht, weswegen wir die Sache aus dem Grunde beschreiben müssen.

§. 13. Bey denen Schematibus des vorhergehenden Capitels haben wir die gewöhnlichen Bezeichnungen aller Modorum gesehen, in welchen gar leicht war, die richtigen Intervalla modi, oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzuzehlen, wie p. 116. seqv. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gelehret worden. Bey dem Recitativ aber geht dieses nicht mehr an. Denn weil dieser stylus obengedachter massen sein systema modi ordentlicher Weise nicht mit X X und bb. bezeichnet, so lassen sich auch bey schwebren Tonen die richtigen Signaturen (3. E. die richtige 2de, 3e, 4te

zu

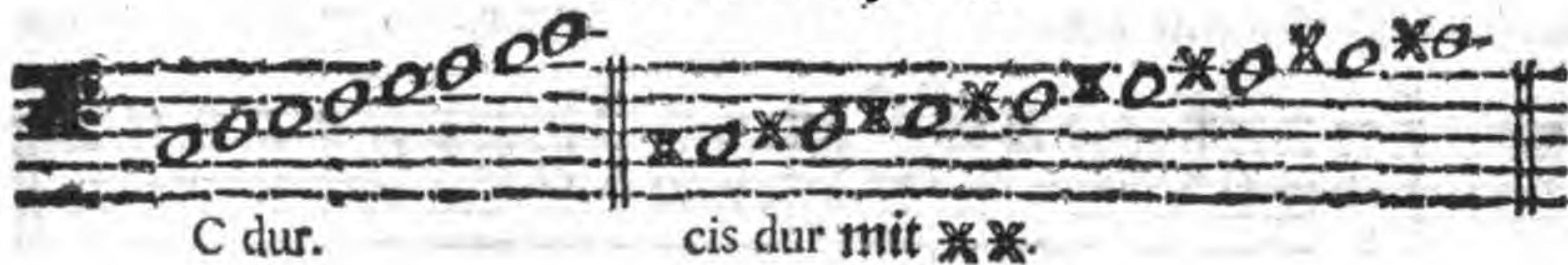
(f) Ich sage viel natürlicher. Denn zur Noth kan man zwar die rechte 2de bey dieser 4t. maj. anschlagen, bey der folgenden Bass-Note aber ist die 3. maj. unvermeidlich.

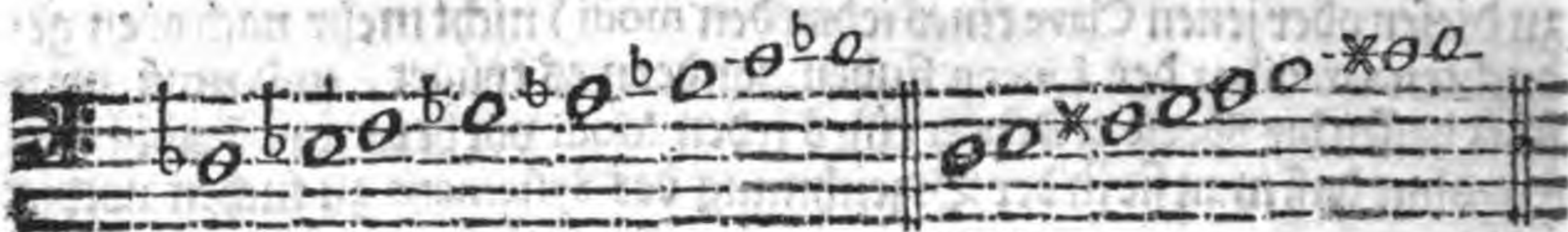
zu diesen oder jenen Clave eines iedweden modi) nicht mehr nach oben gedachten Gradibus der Lineen finden, sondern es trüget, und muß man statt dessen die Speciem Octavar eines jeden Modi vorhero auswendig wissen, ohne daß man sie in der Bezeichnung des Systematis zu suchen nöthig habe.

§. 14. Durch die Speciem Octavar aber verstehen wir diejenigen 7. oder 8. Claves, wie sie bey iedweden modo, ascendendo in ihrer natürlichen Ordnung, und gehöriger distanz (eines ganzen oder halben Tones) auff einander folgen. Nun ist bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nemlich Modum majorem, und minorem. Wir wissen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Transpositiones von dem c dur, und alle modi minores nur Transpositiones von dem a moll seynd: Folgar können wir die richtigen Species octavarum eines iedweden Modi gar leicht finden, wenn wir die Speciem 8væ des c dur durch alle Modos major. und die Speciem 8væ des modi a moll durch alle modos minor. transponiren, und die dazu gehörigen x x und bb. nicht vor die Systemata modorum, sondern überall vor die Noten selbst bezeichnen.

§. 15. Weil uns nun an gründlicher Einsicht dieser Materie gar ein vieles gelegen, so wollen wir alle Species Octavarum nach ihren 24. modis, und zwar einige modos auf doppelte Arth bezeichnen (so wie sie in praxi nicht selten vorkommen) allhier beifügen, nach welchen man auch bey denen schwehren Fällen eines unbezeichneten Systematis modi, gar leicht die richtigen Intervalla oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzählen, und finden kan. Bey denen modis minoribus aber wollen wir zu mehrerer Deutlichkeit das unentbehrliche Semitonium modi jederzeit mit einer schwarzen Note besonders anzeigen.

Modi majores.





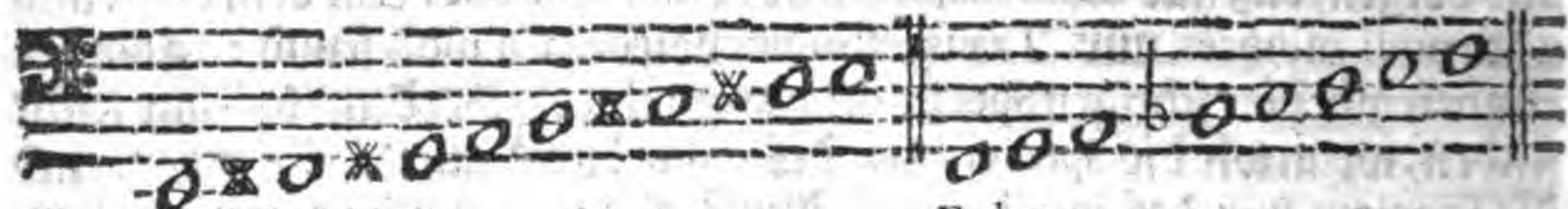
Cis dur mit bb.

D dur.



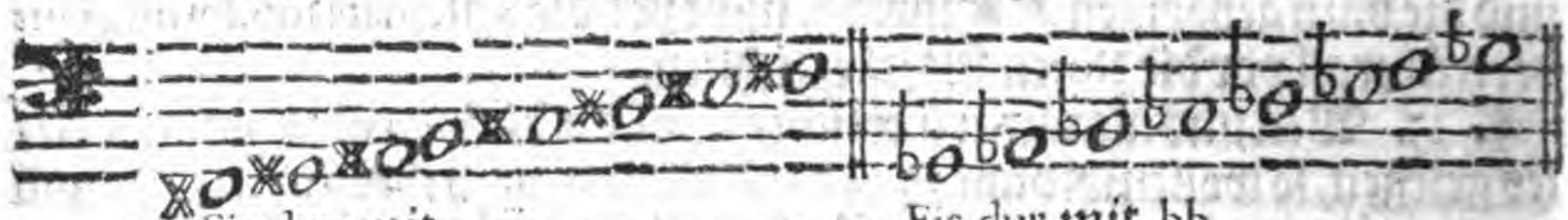
Dis dur mit bb.

Dis dur mit **



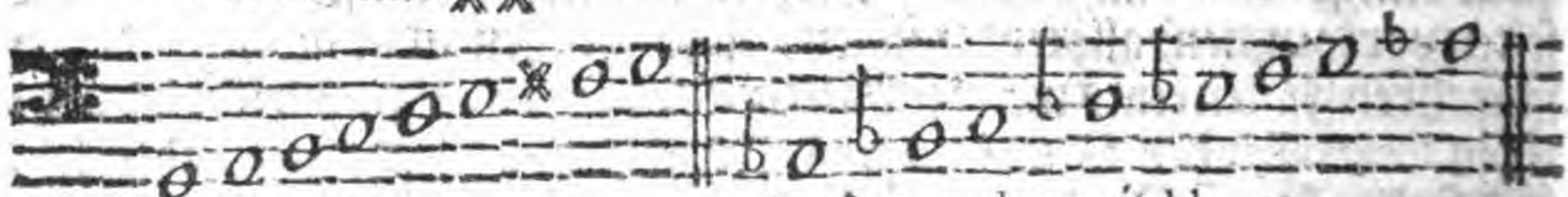
E dur.

F dur.



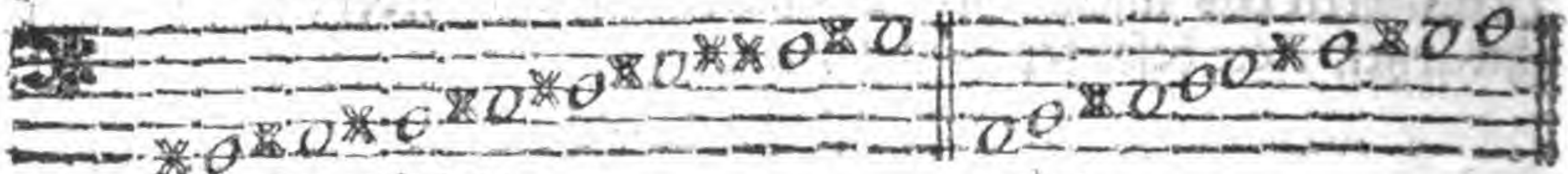
Fis dur mit **

Fis dur mit bb.



G dur.

gis oder as dur mit bb.



gis dur mit **

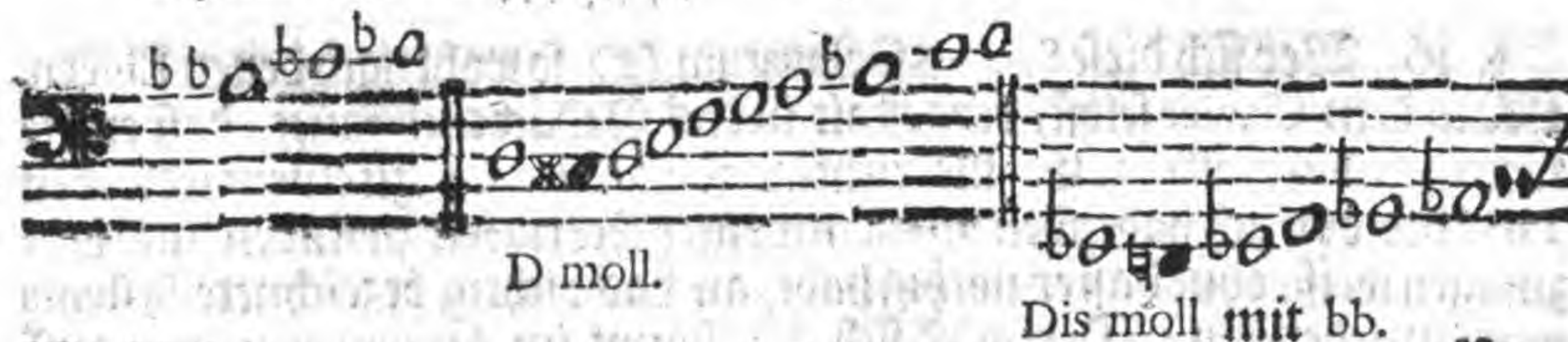
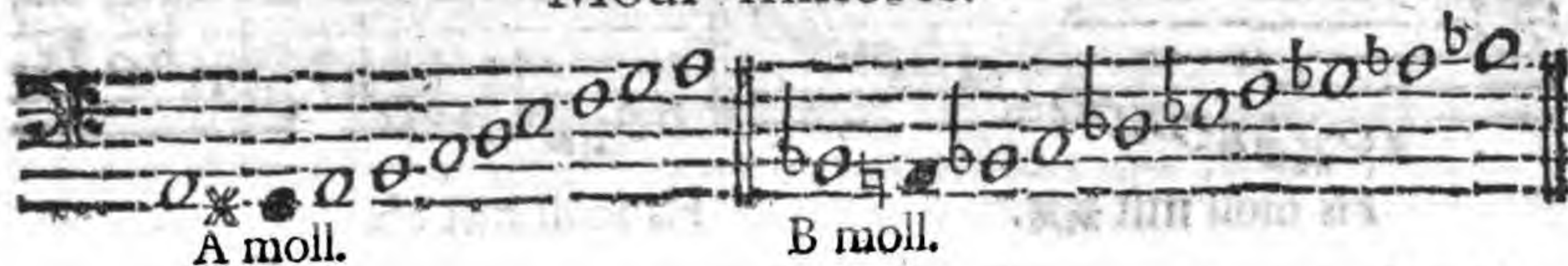
a dur.

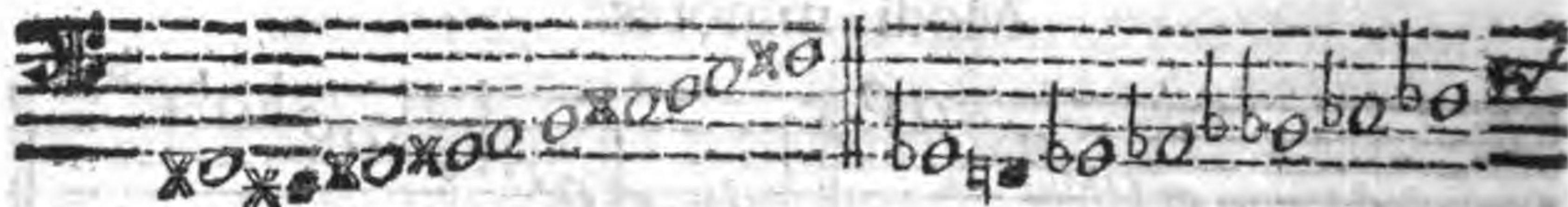


B dur.

H dur.

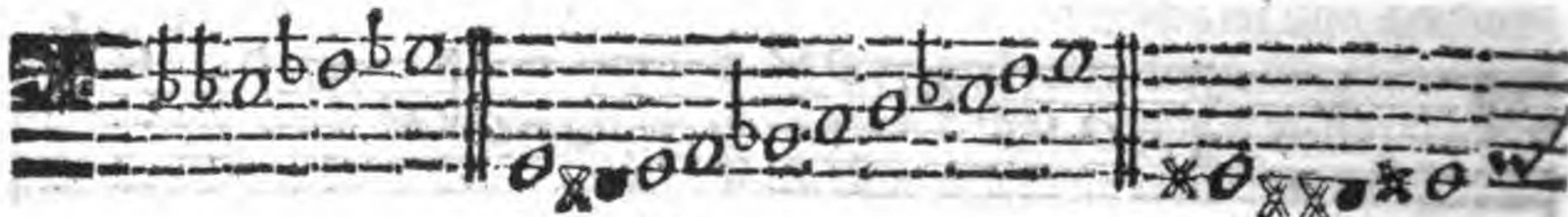
Modi minores.





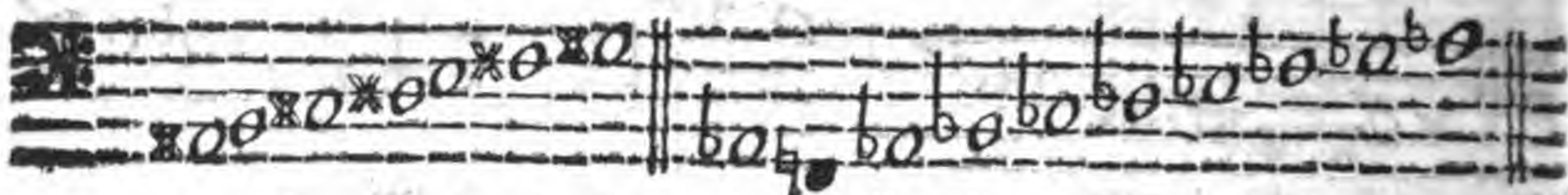
Fis moll mit **.

Fis moll mit bb.



G moll.

Gis moll mit **.



Gis moll mit bb.

§. 16. Wer sich diese Species Octavarum (g) so wohl nach denen Lineen, als auf dem Clavier selbst, dergestalt in das Gedächtniß fasset, daß er die richtigen Intervalla z. E. die richtige 2de, 3e, 4te &c. zu einem iedweden Tone des vor sich habenden Modi, mit einer Fertigkeit zu finden, und herzusagen weiß, ohne daß er nöthig habe, an das richtig bezeichnete Systema modi zu gedenken: Der wird sich überhaupt im Accompagnement auff verschiedene Art eine unglaubliche Leichtigkeit zu wege bringen. Denn 1) wird es ihm wenig mehr embarassiren, einen General-Bass auch in den aller schwersten Modis musicis zu accompagniren. 2) wird er dem ambitum vieler, in heutiger praxi noch unvollkommen bezeichneten modorum (h) besser verstehen, und die gehörigen Signaturen, welche von der

Stim,

(g) Welche man beliebten Falles mit doppelter Bezeichnung aller übrigen Modorum gar leicht wird vermehren können, wor ein außerordentliches, und fast überflüssiges Exercitium anstellen will.

(h) Z. E. Da man das a dur ohne das Semitonium modi gis: das e dur ohne dis: das dis dur ohne die rechte 4te gis: auch wohl nach der alten Art das g dur ohne fis, und das f dur ohne die 4te b moll &c. zu bezeichnen pfleget.

Stimme nicht angegeben werden, ohne Fehler finden können. 3) Wird er, auch in dem allerschwersten Recitativ, die richtige Harmonie zu finden vermögend seyn, ob gleich die gehörigen \times \times und bb. in dem Systemate modi nicht vorgezeichnet. Dieses letztere ist hier unser propos: Also wollen wir an folgenden, mit Fleiß hierzu auszerlesenen 4. Exempeln die Probe machen, und zeigen, wie die Signaturen des schwehren Recitatives aus der Specie Octava eines iedweden Modi zu finden seynd?

§. 17. Wir wollen 2. und 2. Exempel nach einander anatomiren, da denn die ersten beyden Exempel (1) also aussehen:

(1) (2)

(3) (4)

In diesen Exempeln giebet die Stimme über der Note

(1) Die 5t. min. an. Hierzu gehören beandter massen die 3e und 6te, will man aber selbige nach denen gradibus der Lineen suchen, so betrüget man sich. Denn in dem 3ten gradu von der Bass-Note auffmerts findet sich e. welches nicht die

natürliche

(i) Deren Fundament wir oben C. I. dieser andern Abtheilung gewiesen.

natürliche ze (k) sondern eine hier unbrauchbare za min. deficiens ist. Und in dem 6ten gradu findet sich f. welches wieder nicht die natürliche 6te (l) sondern eine unbrauchbare 6ta min. deficiens ist. Also fraget sich, woher wir die rechte ze, und 6te zu besagten Accord bekommen? Antwort: aus der richtigen Specie Octavæ desjenigen Modi, worinnen moduliret wird. Nun deutet das vorstehende X des besagten Bass-Clavis als den modum H moll an, (m) also zehle man in der obigen Specie Octavæ dieses modi von gedachten Bass-Clave aufwärts, so wird man in den 3ten gradu die rechte ze cis, und in dem 6ten Grad die rechte 6te fis finden.

Eben diese Species Octavæ zeigt auch zu der Bass-Note.

- 2) Die rechte 5te fis, statt daß in dem 5ten Grad des unbezeichneten Recitativ-Systematis die falsche 5te f. erscheint.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Bass-Note.

- 3) Die 7. min. def. an. Hierzu gehören bekandter massen die 5t. min. und ze. Suchet man die erstere in den 5ten Grad von der Bass-Note aufwärts, so findet sich allda das h. welches hier die richtige 5t. min. ist: (n) Allein mit der ze will es wieder nicht eintreffen. Denn in 3ten Grad von besagten Bass-Clave aufwärts findet sich das g. welches wiederum eine unbrauchbare ze. min. def. ist. Nun dürfften wir zwar dieser ung schickten ze nur einen Chromatischen Clavem zu setzen, so bekämen wir ohne weitere Umstände die natürliche zam min. gis, nach der p. 152. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gemachten Anmerkung. Damit wir aber allhier bey unserer Specie Octavæ bleiben, so wollen wir uns einbild. n, daß das vor gedachten Bass-Clave stehende X den modum fis moll angebe: Also finden wir oben in der Specie Octavæ dieses modi oben das gis, als die rechte ze in dem 3ten Grad von gedachten Bass-Clave aufwärts.

Zu

- (k) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 2. Chromatische Claves überspringen, oder (welches einerley) aus einen ganzen, und einen halben Tone bestehen; nach der oben p. 97. seqv. g. gegebenen Beschreibung aller Musicalischen Intervallen, welche man in folgenden §. §. appliciren mag.
- (l) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 7. chromatische Claves überspringen, oder aus 3. ganzen und 2. halben Tönen bestehen. vid. ibid.
- (m) Nach dem Fundament der 7ten Special-Regel des vorhergehenden Capitels.
- (n) Die Raison findet man wiederum in nur gedachter Beschreibung der Musicalischen Intervall. n.

Zu der nachfolgenden Bass-Note.

4) Siebet die Stimme die 4te an, worauff eine Cadenz in das h moll erfolgt. Nun gehöret zu der 4te befondter massen die 5te. Zehlen wir aber von dieser Bass-Note 5. Gradus auffwärts, so findet sich allda das C. welches nur eine 5te. min. ist: Also muß uns hier wiederum die Species Octavæ des modi h moll die rechte 5te zu fis zeigen, welche cis ist.

§. 18. Die andern beyden zur Probe außerlesenen extravaganten Exempel mögen folgende seyn :

The musical score consists of two staves. The first staff contains a series of notes and rests, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains a series of notes and rests, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into sections labeled (1) through (8). Section (1) is a single note. Section (2) is a single note. Section (3) is a single note. Section (4) is a single note. Section (5) is a single note. Section (6) is a single note. Section (7) is a single note. Section (8) is a single note. The score ends with the word 'In'.

In dem ersten Exempel giebet die Stimme zu der Bass-Note

- (1) Die *st* an, und der Bass resolviret darauff in das *gis* oder *as*. Nun g-hört beider massen zu der *st*. die 3e und 6te allein wenn wir von der Bass-Note aufwärts in den 3ten und 6ten Gradum zählen, so befindet sich also die 3. maj. h. und 6. min. e. welches nicht die natürlichen Stimmen zur *st* min. seynd Folgar müssen wir die rechte 3e und 6te zu besagten Bass-Clave wieder in der Specie *gva* des modi *gis* oder *as* dur suchen, also wir in dem 3'en gradu besagter Bass-Note *g*. aufwärts, die rechte 3e *b* moll, und in dem 6ten Grad die rechte 6te *dis* moll finden. (o)

Eben diese Species Octava muß uns auch zu der folgenden Bass-Note

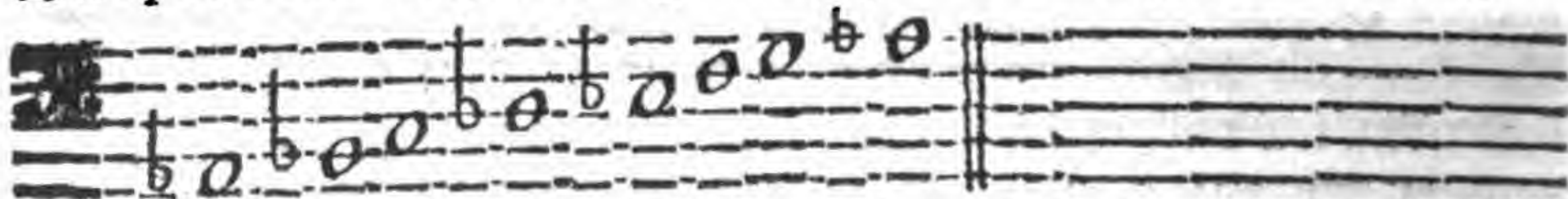
- (2) die rechte 5te geben, welche wiederum *dis* moll ist, statt daß in dem unbezeichneten Recitativ-Systemate im 5ten Grad der Bass-Note aufwärts, die 5ta *superflua* e. zu finden.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Bass-Note

- (3) Die 6. min. an. Hier wird nun wohl niemand so verlegen seyn, daß er nicht zu diesen Accord die natürliche 3 min. nehmlich *dis* moll finden sollte, ohne selbige in der Specie octava des modi *as* dur zu suchen: Also gehen wir weiter, und finden, daß die Singe-Stimme bey der Bass-Note

(4) Die

- (o) Man muß sie aber hier auf diese Art suchen, daß wo gedachte Species Octava auf denen Lineen im zählen sich endet, da fängt man von der 8ve drunter wieder an, weiter aufwärts zu zählen, biß man die rechte 3e und 6te entdeckt. Z.E. Die Species Octava des *as* oder *gis* dur steht oben in folgender Ordnung:



hier sollen wir nun die rechte 3e und 6te zu dem Bass-Clave *g*. entdecken, also zählen wir von dem *g* an, den ersten grad: die letzte Note *as* machet den andern grad: Weil nun die Noten hier nicht weiter in die Höhe gehen, so nennen wir bey dem, eine 8ve tieffer liegenden *as* den andern Grad noch einmahl, und zählen alsdenn weiter fort in den 3ten und 6ten Grad, da man denn die oben gedachte richtige 3e *b* moll und die richtige 6te *dis* moll findet. Diese Art der Abzählung gilt nun bey allen andern dergleichen Fällen, wo die letzten Noten in denen Speciebus octavarum, bey dem abzählen nicht mehr zulangen.

(4) Die 5t. min. angiebet, worauff der Bass bey der folgenden Note in das fis due resolviret. Wollen wir nun die zur 5t. min. gehörige natürliche 3e und 6te suchen, so finden wir in den 3ten und 6ten Grad von besagter Note aufwärts die 3. maj. a. und die 6. maj. d. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min. seynd. Folgar müssen wir wiederum die speciem 8va des modi fis dar zu Rathe ziehen, allwo wir in dem 3ten gradu der Bass-Note aufwärts, die rechte 3e gis, und in dem 6ten gradu die rechte 6te cis finden.

Eben diese Species Octavæ giebet uns zu der folgenden Note

(5) Die rechte 5te cis, statt daß das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem 5ten gradu die 5tam superfl. d. angiebet. **Bey**

(6) Als der andern Helffte der Bass-Note giebet die Stimme 4t. maj. an. Hier: u. g. höret bekaudter massen die 2de und 6te. Suchen wir nun diese in der Specie 8va uns res bisherigen fis dar, so findet sich in dem andern Grad von der Bass-Note aufwärts die richtige 2de gis, und in dem 6ten Grad die richtige 6te dis: statt daß uns das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem andern grad von der Bass-Note aufwärts die 2dam superfl. a. und in dem 6ten grad die 6t. superfl. e. angiebet, welche sich allhier zur 4t. maj. nicht räumen. **Bey der Bass-Note**

(7) Giebet die Stimme 6t. maj. an, zu welcher man nach dem bisherigen ambitu nothwendig 3. min. und nicht die, in dem Recitativ-Systemate befindliche 3. maj. anschläget. Nach diesen giebet die Singe-Stimme bey

(8) Als der andern Helffte der Bass-Note die 4t. maj. an, und machet nachgehends eine jählunge metamorphosin der bisherigen schwehren Tone in das unbezeichnete natürliche systema modi, wobey wir weiter nichts außerordentliches anzumercken finden.

§. 19. Nun möchte man allhier fragen, ob denn solcher gestalt die oben, auff den natürlichen ambitum modi gegründeten General- und Special-Regeln des vorhergehenden Capitels gar keinen Nuz in dem Accompannement des Recitatives haben? Antwort: sie haben ihren Nuz

1) In kurzen Recitativen, da manche Autores eben deswegen die gehörigen x x und bb. vor das Systema des Recitatives zeichnen, weil sie schon vorhero den Vorsatz haben, keine entfernten Digressiones modi oder Ausschweifungen zu machen.

2) Haben sie ihren Nuz in denen leichten modis musicis, die wenig oder gar

h h h h

gar keine ♯ und b. vorzeichnen. (p) Diese letztere Artz wollen wir mit folgenden Exempel erläutern ; Dahingegen die erste Artz desto weniger Erläuterung brauchet, weil sie bey ihren richtig bezeichneten Systemate modi mit dem Ariosen stylo gleiche Regeln, und gleiche Signaturen hat.



Dies

(p) ♯, ♭, c dur, a moll, d moll, f dur, g dur &c.

Dieses Recitativ fängt im G dur an; nach dem Ambitu dieses Modi hat nun die Note

- (1) Die 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. Special.
- (2) Hat die 6. über sich, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.
- (3) Hat \sharp über sich, weil es die per gradus gehende 2da modi majoris ist. Reg. 5. spec.
- (4) Siebt durch das, vor der Note stehende \times einen neuen modum nehmlich e moll an. Reg. 7. spec. Also hat gedachte Bass-Note die 6te über sich, weil sie das Semitonium modi ist. Reg. 4. spec.
- (5) Scheinet, als wenn das vorgesezte \times der Bass-Note wieder einen neuen modum, und zwar das g dur angeben sollte: Allein weil eben diese Bass-Note ein \times in der 3a maj. über sich hat, so changiret der modus in den, über der 3. maj. gelegenen halben Ton, (q) welches hier h moll ist. Folgar wird man nun über
- (6) Gar leicht die rechte 5te zu dem h. zu finden wissen, sonst könnte man sich aus der specie gvr des h. moll Rathes erholen. Bey
- (7) Siebet die Bass-Note ein neues \times an, welches ordentlicher Weise den modum in das g dur, (als den über besagten \times nächstgelegenen halben Ton) führen sollte: Allein weil diese Note wiederum ein \times in ihrer 6. maj. führet, so changiret der modus in dem, über besagter 6. maj. nächst gelegenen halben Ton, (r) welcher hier e moll ist. Hieraus folget nun, daß die Note
- (8) Die 6te über sich habe, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.
- (9) Siebet das Semitonium zu a moll: (10) Aber das Semitonium zu h. moll an, und haben beyde Noten nach denen oft citirten Regeln, die 6te über sich, wenn sie auch gleich nicht in der Sings-Stimme ausdrücklich angegeben worden wäre. Es kan aber auch bey dergleichen kurz auf einander folgenden \times der Bass-Noten, die 6te General-Regel des vorhergehenden Capitels applicires werden.
- (11) Weiset 3. maj. auf, da denn niemand umb die dazu gehörige richtige 5te wird verlegen seyn, sonst könnte man sie in der specie gvr des e moll suchen, welchen modum das in der Stimme vorkommende neue \times angiebet.

H h h h 2

(12) Weis

(9) Nach dem Fundament des andern Theiles der 7ten Special-Regel in vorhergehenden Capitel.

(r) Nach eben dem Fundament der benandten 7ten Special-Regel.

(12) Weiset die 2dam superfl. auff, welche jederzeit die 6te nebst der 4t. maj. in Compagnie hat, wie allbereit oben gedacht worden.

§. 20. Dieses wäre es alles, was man ohngefehr von einem accuraten Accompagnement des extravaganten Recitativ - Styli sagen möchte. Zum Beschluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der ersten Abtheilung erklähten Acciaccature nebst andern Arthen eines ruhenden Harpeggio, eben in dem Recitativ - Stylo gleichsam ihren Sitz haben. Denn weil das Recitativ lauter langsame ruhende Bass - Noten führet, so lassen sich hier dergleichen Zierrathen am besten, und am leichtesten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erklähet worden.



Das

Das IV. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeigt wird.

Sist nicht genug, daß wir in den bisherigen Capiteln deutliche Regeln vom General-Bass ohne Signaturen, gegeben, und selbige mit einzeln darauff eingerichteten Exempeln erläutert: Wir müssen uns nunmehr auch an grosse Arbeit machen, und sehen, wie die bisherigen Regeln in einer ganzen Cantata an einander hangen. Woben wir zugleich Gelegenheit bekommen werden, an noch verschiedene mögliche observationes practicas, oder auff die Erfahrung gegründete Anmerkungen beyzufügen, welche sich sonst in ordentliche Regeln nicht wohl einschliessen lassen. Zu diesen unsern Vorhaben wollen wir nun mit Fleiß frembde Arbeit, und zwar eine Cantata des berühmten Sigr. Alessandro Scarlatti (*) erwehlen, welcher vor allen andern heutigen Practicis mit der musicalischen Harmonie extravagant, und irregulair umgibet: (**). Woben wir diesen Vortheil gewinnen, daß

H h h h 3

(*) D s ältern zu Neapolis: Denn der jüngere Scarlatti ist in Rom Capellmeister.

(**) Wie die Menge seiner Cantaten ausweisen. Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirft die Tone gang ungleich auf eben die Art, und öfters mit m. hrer Härte, als man jemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wissens hat ihn bis dato unter unzähligen Practicis noch kein einziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehr auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen. Ueberhaupt aber kömmt es bey einem solchen unnatürlichen und gewaltsamen Styl wohl auff den Liebhaber an. Denn meines Orths bin ich der unvorgefisslichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger Expression harter Worte, auch dann und wann harte und irreguläre Sätze mit guter Art anbringen könne, welches denen meisten Practicis gemein ist: Allein einen beständigen Stylus daraus zu machen, scheint den Entzweck der angenehmen Music

Daß wenn ein Accompagnist sich in dergleichen schwehren und irregulairen Stylo nach Hause finden lernet, so darff er sich gewiß vor andern, täglich vorkommenden regulirten Sachen ganz und gar nicht fürchten. Wir schreiten also zum Werke, und wollen über die Signaturen dieser Cantata eben auff die Arth schriftlich unser Judicium fällen, wie etwan ein geschickter Meister mit einem Lehrbegierigen mündlich thun konte.



Adagio.

• Bey der ersten Bass-Note dieser Cantate möchte es scheinen, als hätten wir den Modum H moll vor uns: allein die folgende erste Cadenz weist, daß wir es alhier mit dem unrichtig, ohne fis bezeichneten Modo e moll zu thun haben. Und hieraus fließet gleich Anfangs:

Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Bass-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio:

Das Rittornello des Basses giebet gemeiniglich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorher an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfleget, so entsteht nothwendig ein gleiches bey dem ersten Rittornello. Diesen nach haben nun bey unserer anfangenden Cantata die Noten

(1) und (4) die 3. maj. über sich, weil sie 5tam modi angeben, nach unserer bestanden Reg. 2. spec. c. 2. h. sect. Zu gedachten beyden Noten aber findet man die richtige 5te nicht im systemate modi, sondern man muß sie in der specie 8va des

zu wieder zu sehn, und kan schwerlich jemanden anders gefallen, als nur bizarren Liebhabern. De gustibus non est disputandum. Wir wollen indeß unsern Accompagnisten von dergleichen irregularitäten profitiren lassen.



des Modi e moll suchen, allda sich in dem 5ten grad aufwärts von der Bass-Note das fis zeigt.

(2) Hat die 6. über sich, weil es 6ta modi min. ist. Reg. 6. special.

(3) Hat gleichfalls die 6. weil es das Semitonium modi ist. Reg. 4. spec.

(5) Hat wiederum die 6. weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.

(6) Könnte zwar als 2da modi (nach der 5ten Special-Regel) die 6. über sich haben: allein wir machen hier folgende

Observat. pract. 2. Daß, so oft die 2da modi min. unmittelbahr vor einer Cadenz hergehet, so oft behält sie viel zierlicher die vorhergelegene 7. über sich. ratio:

Weil hierdurch die folgende Cadenz besser präpariret wird, man mag sie nun nachgehends über denen 2. Noten

(7) mit $\left(\frac{5}{4}\text{x}\right)$ oder mit $\left(\frac{6}{4}\text{x}\right)$ oder auch mit der blossen 3. maj. zu Ende bringen, welches in Sachen ohne Instrumente gleich viel gilt. Man kan sich überhaupt diese Clausul der letzten 4. Bass-Noten a. fis. h. H. besonders merken, weil sie täglich in allen modis vorkömmt.

(8) Hat die 6. über sich, weil es 6ta mod. min. ist.

(NB. Dergleichen leichte Signaturen der 2. x. b. 4. 5. 6. 7. &c. welche von der Vocal-Stimme ausdrücklich angegeben werden, und ihre Nebenstimmen in dem vorgezeichneten Systemate modi richtig zu finden seynd, wollen wir hinführo, der Kürze halber, gar übergehen, weil sie aus denen vorhergehenden Capiteln mehr als zubefandt seyn müssen. Wir wollen sie aber lederszeit mit einem (†) markviren, zum Zeichen, daß sich der Accompagnist bey solchen Noten einzig und alleine an die Vocal-Stimme zu halten hat.)

(9) Sie



(9) Siebet zwar den bekandten Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ an, allein die rechte 6te dazu muß

man wieder in der specie 8va des e moll suchen, allwo man das fis findet, statt daß das unrichtig bezeichnete systema modi im 6ten Grad aufwärts von besogter Bass-Note, das f. zeigt. Bey der Note

(10) Siebet die Stimme di 4te an. Die rechte 5te dazu findet man wieder in nur gedachter specie 8va. Die Note

(11) Findet bey ihnen von der Stimme angegebenen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ nur die 3. min. def. im systemate modi. Dieser unvollkommenen ze setz'n wir nun entweder einen chromatischen Clavem zu, so bekommen wir (wie schon im vorhergehenden Capiteln überhaupt gezeigt worden) ohne weitere Umstände die rechte ze gis: oder wir nehmen hier das X bey der Bass-Note (11) vor das Semitonium des modi fis moll an, und suchen die rechte ze in seiner specie 8va, so finden wir allda wiederum das gis, welche doppelte Artz die rechte ze zu suchen, wir bey diesen, in unserer Cantata öftters vorkommenden Casu, allhier zum ersten und letzten mahle wiederhohlet haben wollen.

(12) Zu diesen in der Stimme angegebenen Accord wird man die richtige 2da in der specie 8va des h moll zu suchen wissen, als wohin das in der Stimme erscheinende Semitonium as oder a X seinen Gang nimmet.

(13) Hat die 6 über sich, weil es die natürliche resolution der 44 oder des Accordes $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ist, (so lange nemlich die Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil angiehet, wie uns allbereit aus dem dritten Capitel der ersten Abtheilung dieses Buchs bekandt.)

tar - mi più Tiran - no Ti - ranno Amo -

(14) (†) (15) (†) (16)(17)(18) (†)

re Tiran - - no d'Amore.

(†) (19) (20)

(14) und (16) haben die richtige ze nicht im systemate modi, also suche man sie auff nur gedachte Arth.

(15) Hat die 6. weil es wiederum die natürliche resolution der 4^{te} ist.

(17) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist, indem die Singe-Stimme im a moll moduliret, welches nicht allein das beständig vorhergehende, und nachfolgende gis, sondern auch die im Basse gleich darauff folgende 6ta modi, nehmlich f. anzeigt. Das dazwischen, bey (14) und (16) vorkommende dis aber ist allhier nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, dessen \times nicht continuiret wird, wie wir in vorhergehenden Capiteln dergleichen Exempel mehr gesehen.

(18) Hat die 6. über sich, weil es gedachter massen die 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec. Bey der Note

(19) Giebet die Stimme 5t. min. an, hierzu gehöret bekandter massen die 3. und 6. Beyde aber findet man nicht richtig im systemate modi, wohl aber in der specie 8va des Modi H moll, dessen Semitonium der Bass angiebet. Denn im 3ten grad dieser Bass-Note aufwärts findet man die richtige ze cis, und im 6ten grad

3 i i i i

grad

(21) (22)

Satio an-co ra non sei, d'a-vermi aperto il cor, fanciul cru-

(23) (24)

grad die richtige 6te fis. Will man übrigens statt dieser 6te die 7. anschlagen, so fället es hier harmonischer aus.

(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der specie 8va des c. moll finden wird.

(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über sich, weil das erstere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi ist. Die folgenden 2. Tacte aber dieses Arioso, seynd eine bloße Wiederhohlung des ersten Rittornello, also werden auch dieselbigen Signaturen anhero wiederhohlet.

Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, also hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über sich, weil sie das Semitonium modi ist.

(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über sich leiden, (Reg. 6. special.) ein erfahrner Accompagnist aber wird dieser Note lieber die 6. geben, weil die 2. Bass-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden:

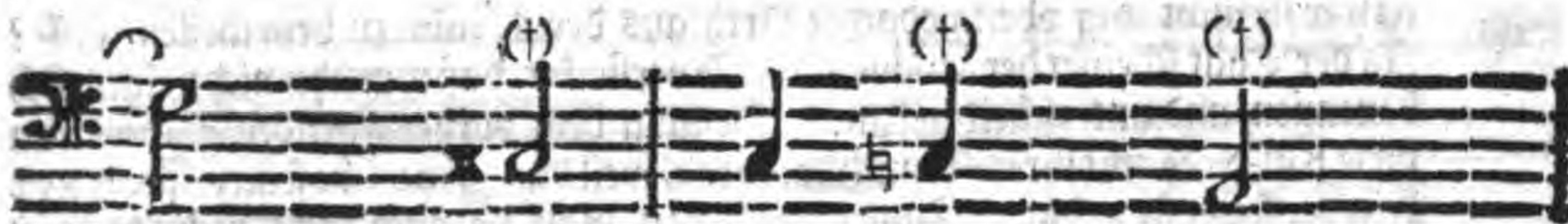


de-le, con mille e mil-le stra li? se di cu-re mo-

(†)



leste infrà le spine di ge lo so timore in mar di



Observat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter sich gehet, so hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die 6. $\{ c^6 H^6 A^6 G. \}$ ratio:

Es machet dieser Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das Semitonium der 6. über der 3ten Note erfordert wird. Ob nun wohl in unserm obigen Exempel nach dem $\{ A^6 \}$ von dieser halben Cadenz abgebrochen, und statt des letzten G. ein frembder Satz $\{ fis^6 \}$ ergriffen wird, so ist doch dieser nur eine verkehrte Harmonie des vorhergehenden $\{ A^6 \}$, deren resolution dennoch in das G. nachfolget. Ubrigens wäre auch der Gang der ersten 3. Noten genug, der letzten die 6. zu geben, so lange die Stimme nicht contradiciret.

Aria



mi tra figger più, tanto tanto ti basta.

(31)

(33)

(34)

(1)

(2)

(3)



Adagio.

Observat. pr. 5. Daß, wenn die Basis des Accordes ($\frac{5}{x}$) 2 ganze Töne unter sich gehet (wie hier fis. e. d.) so hat die mittlere Note viel harmoniöser den Accord $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$

wollen wir nun diesen Accord zu der besagten Note (31) anschlagen, so mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten observat. pract.) gleich in der specie 8va des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anscheinenden h moll suchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche resolution der 4t. maj. ist, sondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, dessen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wissen, und bey

(34) folget die bekandte Recitativ - Cadenz.

Wir kommen nunmehr zu der ersten Aria dieser Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der ersten Cadenz des Rittornello zu ersehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über sich, weil sie eben gedachte 5tam modi anschlagen, nach der bekandten Reg. 1. spec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über sich, weil sie 3. modi angeben. Die einerley Noten

(4) Ha



(4) Haben alle die *st* über sich, weil sie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec. Mit diesen natürlichen Accompagnement der ersten 2 Tacte könnte man nun zufrieden seyn; weil man es aber zierlicher und harmoniöser haben, so dienet zur:

Observat. pr. 6. Daß wenn bey einer langsamen Mensur eine virtualiter lange Note den vorhergegangenen Clavem wiederhohlet, und nach diesen einen Grad unter sich gehet, so syncopiret man viel zierlicher die

wiederhohlte Note mit dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(a) Dahero würden nun kürzlich besagte 2. erste Tacte viel nobler also accompagniret:



den letzten Accord der $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ aber nimmet man statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ nur in diesen casu, wenn eine *st* vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ nachfolgen müste, worinnen eine harte dissonanz zwischen der *st*. maj. und 2d. min. entstehen würde. Diese zu vermeiden nimmet man nun in besag-

ten



Ti basti ti basti amor crude- le cru-



ten casu den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ dessen fundament allbereit in der ersten Abtheilung dieses Tractates cap. 3. gezeiget worden.

Wir fahren in unserer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten (5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten - Accorde nebst der 3. min. zufrieden seyn müsten: Allein ein geübter Accompagnist wird hier wiederum geschickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene (7) und der Note (6)

den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ in form eines (oben c. I. sect. 2. beschriebenen) anticipirten Transitus giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 X) oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(9) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge stehende 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(11) Hat keine 5ta perfectam in ambitu modi: es scheint aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anschlagen soll? Betrachtet man aber so wohl die vorhergehende, dem modo a moll ganz eigene modus



de - le più non mi tormen-tar ch'io vuò mori - re ch'io

(1) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18)



modulation des Basses $\left\{ \begin{matrix} A \\ f \\ H \end{matrix} \right\}$ als auch das unmittelbahr nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: so bleibt kein Zweifel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgar hat die Note (11) \sharp , weil sie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. spec. Noch harmoniöser aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nachstfolgenden Note die vorhergelegene $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ anschlagen, und diese über der 3ten Note erst in die \sharp resolviren.

(12) Behält nebst der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi ist, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalb auch

(13) Als 2da modi min. die \sharp über sich haben kan, wofern man diese Note nicht mit der bekandten $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ in transitu will durchpassiren lassen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat also die 6. über sich.

(16) Schliesst durch die 6te in das g moll $\left\{ \begin{matrix} \flat 5 \\ 4 \times \end{matrix} \right\}$

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläßt das Semitonium des bisherigen g moll, und passiret in transitu frey durch.

vuò mo - ri - - - re

(20) Schließet durch die 6te in das f dur, $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix} \right\}$

Nach dieser Cadenz lässet sich das thema des ersten Rittornello wieder hören, also tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ woben man die rechte 4te des modi f dur, nehmlich b. moll wird anzuschlagen wissen. Ben folgender Note

(22) Müste man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu besagter 3 mahl wiederholten Note (22) die natürliche 6 anschließe: weil sich aber dieses Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, so machen wir allhier diese Souveraine, und unentbehrliche

Observat. pract. 7. Daß man in dergleichen Arien, Recitativ, und 2. stimmigen Sachen den ambitum modi gar öfters aus der nachfolgenden modulation beyder Stimmen vorher sehen, und also die folgenden Noten in einem Augenblick übersehen lernen muß. Welches prævedere freylich eine auf die bloße Erfahrung, und praxin gegründete Regel ist, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verschiedene in dieser Cantata antreffen. Wenn wir also ben gedachter Note (22) auf die nechst folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, so sehen wir, daß nicht allein der Bass so gleich sich in das D. moll wendet, sondern auch die Stimme in eben diesen modo zu moduliren anfänget.

Raison



Raison wird nun das bald eintretende D. moll viel besser præpariret, wenn man kürzlich das ganze Thema also beziffert:



Hierbey ist insonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieser Clavis so wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein ist. Allein es ist dieses ein besonders gebräuchlicher passus compositionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten außerordentlichen Gang (da man nemlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi aufwärts zu steigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præsupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nächstkünftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geschiehet; da denn das h. in transitu nothwendig gedachte 4 \flat verursachen mußte, ob sie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem diese gründlichen raisons allzuschwehr, und dunkel scheinen, dem kan man die ganze Sache kürzer geben, und sagen, daß gedachte 4 \flat nur deswegen contra ambitum modi mit eingeflossen, weil eine obere Stimme aus dem a per transitum aufwärts in das cis gehet, da denn in transitu selbst nothwendig die rechte 2de h. mußte gebraucht werden, weil sonst der unnatürliche Gang einer 2d. superfl. nemlich a. b. cis. entstanden wäre.

de - le cru - de - le più non mi tor men - tar più

(25) (26) (27) (28)

[23] Bestimmt nun den Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ wegen der oben, observat. pr. 6.

am Ende, angegebene Raïson.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden - Accorde nothwendig die 6. welche man in der specie 8va des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügten raïson.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.

[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Bass-Noten, successive die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auff einmahl gleich bey

der ersten Bass-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 67. anschlagen, weil solcher gestalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nemlich 67 und 67. mit dem Basse zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmonischer machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Bass-Note vorgekommene * nothwendig wieder an.

non mi tor men - tar ch'io vuò mo ri - re più

(†) (†)(29) (†)(30) (†) (31)(32) (†)

non mi tor - men - tar - - -

(33)(34) (†) (35)

[30] Kan bey seiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder besser die 6t. maj. cis anschlagen, weil dieses Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter massen durch die 6te zur Cadenz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & \text{X} \end{smallmatrix} \right\}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Bass vorher gelegen, und nachgehends unter sich resolviret, so ist es der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ aus eben der raison, welche in vors

hergehenden Capitel §. 10. no. 1. von diesem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu seiner 5t. min. statt der natürlichen 6te g. die 6/ gis an, weil wir allhier im a moll seyn, auch dieses gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-

Satio an-co ra non sei, d'a-vermi aperto il cor, fanciul cru-

grad die richtige 6te fis. Will man übrigens statt dieser 6te die 7. anschlagen, so fällt es hier harmonischer aus.

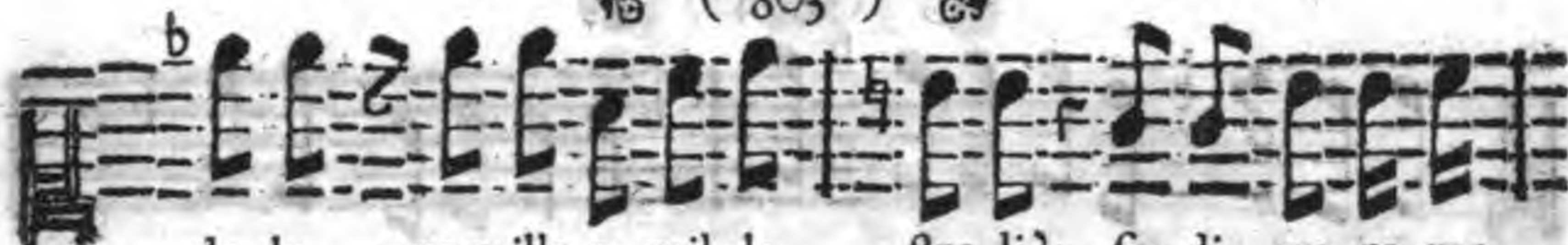
(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der specie 8va des c. moll finden wird.

(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über sich, weil das erstere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi ist. Die folgenden 2. Tacte aber dieses Arioso, seynd eine bloße Wiederholung des ersten Rittornello, also werden auch dieselbigen Signaturen anhero wiederhohlet.

Das Recitativ fängt einen neuen Satz im Modo c. dur an, also hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über sich, weil sie das Semitonium modi ist.

(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über sich leiden, (Reg. 6. special.) ein erfahrner Accompanist aber wird dieser Note lieber die 6. geben, weil die 2. Bass-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden:



de-le, con mille e mil-le stra li? se di cu-re mo-

(†)



leste infrà le spine di ge lo so timore in mar di



Observat. praet. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter sich
gehet, so hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die 7. $\{ \overset{6}{c} \overset{7}{H} \overset{6}{A} \overset{7}{G}. \}$
ratio:

Es machet dieser Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das
Semitonium der 7. über der 3ten Note erfordert wird. Ob nun wohl in unsern ob-
gen Exempel nach dem $\{ \overset{7}{A} \}$ von dieser halben Cadenz abgebrochen, und statt des
letzten G. ein frembder Satz $\{ \overset{7}{fis} \}$ ergriffen wird, so ist doch dieser nur eine verkehrte
Harmonie des vorhergehenden $\{ \overset{7}{A} \}$, deren resolution dennoch in das G. nachfol-
get. Ubrigens wäre auch der Gang der ersten 3. Noten genug, der letzten die 7. zu ge-
ben, so lange die Stimme nicht contradiciret.



(25) Hat den Clavem dis, und nicht das im systemate befindliche e. zu seiner ze weil die 6. min. jederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat. Wir müssen aber hier ein Dubium moviren, dessen Beantwortung in vielen andern dergleichen Fällen seinen Nutz hat. Nehmlich es fraget sich, in welcher specie 8va ein ungeübter zu besagter Note (25) die natürliche ze dis suchen solle, wofern er sie nicht auff oben gedachte Arth aus der 6. min. zu beurtheilen wisse? In der That scheint der Modus allhier so verstecket, daß man ihn nicht eigentlich benennen, und unterscheiden kan. Denn zu dem vorhergehenden g. moll kan diese Bass-Note mit ihrer 6b. nicht gehören, weil das g. moll in seiner specie 8va kein as, sondern a. hat. Zum c. moll kan man sie auch nicht rechnen, weil sonst das Semitonium modi, nemlich H. statt des nachfolgenden B. moll erschein würde. Zum as dur lästet sie sich auch nicht zehlen, weil dieser Modus in seiner specie 8va kein D. tractiret, hingegen dieses D. über dem nachfolgenden B. moll des Basses erscheint? Hieraus erhellet nun, daß sich dieser Accord

($\begin{smallmatrix} 6b \\ c \end{smallmatrix}$) allhier zu gar keinen Modo reduciren lästet: also fraget man mit Recht, in welcher specie 8va man seine richtige ze zu suchen habe? Zur Antwort dienet: Observat. pract. 4. Daß in solchen Anverwandten, und einander gleichscheinenden Modis es auch gleich viel ist, in welcher specie 8va dieser Modorum man die richtigen Signaturen suchen will, sie werden überall einerley zutreffen: ratio: Weil sonst der Unterscheid solcher zweiffelhafften Modorum aus denen beiden Stimmen nothwendig klärer hervor leuchten müste.

Diesen nach mag man nun die natürliche ze zu besagter Note (25) gleich in der specie 8va des gedachten c. moll, des as dur, oder des vorhergegangenen g. moll suchen, man wird überall den Clavem dis zur verlangten natürlichen ze finden.



tali; se scopo all'ire d'un auverso fato, sol per farmi mo-



rir, mi condan-nasti: deh lascia deh lascia amor crude-le, non



(26) Kan bey dem ordinairen Accord viel zierlicher die vorher gelegene 7^{te} zugleich behalten.

(27) Wird man die natürliche 5^{te} fis anzuschlagen wissen, welche bey

(28) Die natürliche 6^{te} zu dem Saxe ($\frac{4}{2}$) abgiebet.

(29) Kan zwar bey seiner 5^{te} min. die vorhergegangene 6^{te} min. e. behalten: allein die 6^{te} maj. wird hier viel harmoniöser ausfallen, weil beyde Stimmen eine halbe Cadenz in das fis dar zu machen scheinen, besagte 6^{te} maj. aber das Semitonium dieses Modi ist.

(30) Wird man die natürliche 5^{te} zu finden wissen, ohne selbige in der specie 8^{va} des nur gedachten Modi zu suchen.

(31) Verläßt das Semitonium dieses Modi wieder. Nun könnte man zu der von der Stimme angegebenen 6^{te}. gar wohl die 3. maj. nehmlich das zum vorigen Modo gehörige gis anschlagen; allein wir machen hier:

Aria



mi tra figger più, tanto tanto ti basta.

(31)

(33)

(34)

(1)

(2)

(3)



Adagio.

Observat. pr. 5. Daß, wenn die Basis des Accordes ($\frac{6}{4}$) 2 ganze Töne unter sich gehet (wie hier fis. e. d.) so hat die mittlere Note viel harmoniöser den Accord $\frac{6}{4}$.

wollen wir nun diesen Accord zu der besagten Note (31) anschlagen, so mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten observat. pract.) gleich in der specie 8va des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anscheinenden h moll suchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche resolution der 4t. maj. ist, sondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, dessen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wissen, und bey

(34) folget die bekandte Recitativ - Cadenz.

Wir kommen nunmehr zu der ersten Aria dieser Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der ersten Cadenz des Rittornello zu ersehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über sich, weil sie eben gedachte 5tam modi anschlagen, nach der bekandten Reg. 1. spec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über sich, weil sie 3. modi angeben. Die einerley Noten

(4) Ha



(4) Haben alle die *st* über sich, weil sie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec. Mit diesen natürlichen Accompagnement der ersten 2 Tacte könnte man nun zufrieden seyn; weil man es aber zierlicher und harm onischer haben, so dienet zur:

Observat. pr. 6. Daß wenn bey einer langsamen Mensur eine virtualiter lange Note den vorhergegangenen Clavein wiederhohlet, und nach diesen einen Grad unter sich gehet, so syncopiret man viel zierlicher die

wiederhohlte Note mit dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(a) Dahero würden nun kürzlich besagte 2. erste Tacte viel nobler also accompagniret:



den letzten Accord der $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ aber nimmet man statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ nur in diesen casu, wenn eine *st* vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ nachfolgen müste, worinnen eine harte dissonanz zwischen der *st*. maj. und 2d. min. entstehen würde. Diese zu vermeiden nimmet man nun in besagten



Ti basti ti basti amor crude- le cru-



ten casu den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ dessen fundament allbereit in der ersten Abtheilung dieses Tractates cap. 3. gezeigt worden.

Wir fahren in unserer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten (5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten - Accorde nebst der 3. min. zufrieden seyn müsten: Allein ein geübter Accompagnist wird hier wiederum geschickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene (7) und der Note (6)

den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ in form eines (oben c. I. sect. 2. beschriebenen) anticipirten Transitus giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 X) oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(9) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge stehende 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(11) Hat keine 5ta perfectam in ambitu modi: es scheint aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anschlagen soll? Betrachtet man aber so wohl die vorhergehende, dem modo a moll ganz eigene modus



de - le più non mi tormen-tar ch'io vuò mori - re ch'io

(7)(11) (12) (13)(14)(15) (16)(17)(18)



modulation des Basses $\left\{ \begin{matrix} A \\ f \\ H \end{matrix} \right\}$ als auch das unmittelbahr nach dem H. angegekene gis der Singe-Stimme: so bleibt kein Zweifel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgar hat die Note (11) G , weil sie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. spec. Noch harmoniöser aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nechstfolgenden Note die vorhergelegene $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ anschlagen, und diese über der 3ten Note erst in die G resolviren.

(12) Behält nebst der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi ist, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalb auch

(13) Als 2da modi min. die G über sich haben kan, wofern man diese Note nicht mit der bekandten $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ in transitu will durchpassiren lassen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(15) Gibt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat also die 6. über sich.

(16) Schließet durch die 6te in das g moll $\left\{ \begin{matrix} 6b \\ 4 \end{matrix} \right\}$

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläßt das Semitonium des bisherigen g moll, und passret in transitu frey durch.



(20) Schließet durch die 6te in das f dur, $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\} \left\{ \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$

Nach dieser Cadenz lässet sich das thema des ersten Rittornello wieder hören, also tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ woben man die rechte 4te des modi f dur, nemlich b. moll wird anzuschlagen wissen. Ben folgender Note

(22) Müste man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu besagter 3 mahl wiederholten Note (22) die natürliche 6 anschließe: weiß sich aber dieses Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, so machen wir allhier diese Souveraine, und unentbehrliche

Observat. pract. 7. Daß man in dergleichen Arien, Recitativ, und 2. stimmigen Sachen den ambitum modi gar öfters aus der nachfolgenden modulation beyder Stimmen vorher sehen, und also die folgenden Noten in einem Augenblick übersehen lernen muß. Welches prævedere freylich eine auf die bloße Erfahrung, und praxin gegründete Regel ist, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verschiedene in dieser Cantata antreffen. Wenn wir also ben gedachter Note (22) auf die nechst folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, so sehen wir, daß nicht allein der Bass so gleich sich in das D. moll wendet, sondern auch die Stimme in eben diesen modo zu moduliren anfänget. Aus dieser

Raison



Raison wird nun das bald eintretende D. moll viel besser præpariret, wenn man kühnlich das ganze Thema also beziffert:



Hierbey ist insonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieser Clavis so wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein ist. Allein es ist dieses ein besonders gebräuchlicher passus compositionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten außerordentlichen Gang (da man nemlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi aufwärts zu steigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præsupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechstkünftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geschiehet; da denn das h. in transitu nothwendig gedachte 4^{te} verursachen mußte, ob sie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem diese gründlichen raisons allzuschwehr, und dunkel scheinen, dem kan man die ganze Sache kürzer geben, und sagen, daß gedachte 4^{te} nur deswegen contra ambitum modi mit eingeflossen, weil eine obere Stimme aus dem a per transitum aufwärts in das cis gehet, da denn in transitu selbst nothwendig die rechte 2de h. mußte gebraucht werden, weil sonst der unnatürliche Gang einer 2d. superfl. nemlich a. b. cis. entstanden wäre.

de - le cru - de - le più non mi tor men - tar più

(25) (26) (27) (28)

[23] Bekömmt nun den Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ wegen der oben, observat. pr. 6. am Ende, angegebene Raison.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden - Accorde nothwendig die 6. welche man in der specie 8va des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügtet raison.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.

[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Bass-Noten, successivè die 2ve die 3. mit. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auffeinmahl gleich bey

der ersten Bass-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 6. anschlagen, weil solcher gestalt die zwey auffeinander folgenden 6ten, nemlich 6. und 6. mit dem Bass zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmonischer machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Bass-Note vorgekommene * nothwendig wieder an.

non mi tor men - tar ch'io vuò mo ri - re più

(†) (†)(29) (†)(30) (†) (31)(32) (†)

non mi tor - men - tar - - -

(33)(34) (†) (35)

[30] Kan bey seiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder besser die 6t. maj. cis anschlagen, weil dieses Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter massen durch die 6te zur Cadenz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Bass vorher gelegen, und nachgehends

unter sich resolviret, so ist es der Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ aus eben der raison, welche in vor-

hergehenden Capitel §. 10. no. 1. von diesem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu seiner 5t. min. statt der natürlichen 6te g. die 6t. gis an, weil wir allhier im a moll seyn, auch dieses gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-



[35] wegen der vorhergegangenen $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschläget,

[36] Nehme man die rechte 3e.
 (37) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(38) Gehet durch die 6. zur Cadenz. $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

(39) Hat 3. maj. als die 5ta modi, und
 (40) Hat die 6. als 3a modi.
 [41] Wiederhohlet die vorige Cadenz in a moll.

or mi fa penar, ve - dete, ogn'or desi-a l'a-

[42] Kan die 5te oder 6te haben, welche letztere sonst natürlich nach dem Accord

$\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ erfolgt.

[43] Gebet ausdrücklich diese 6te an, welche weil sie major ist, und über der folgenden Note 2d. min. erscheint, so muß eben diese Note

[44] den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ statt $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ über sich haben, nach der mehrmahls angeführten raison.

[45] Zeiget 5t. min. in der Stimme, dabey man zwar mit der zugehörigen 6te zufrieden seyn müste: Allein viel harmoniöser wird man die vorher gelegene 6te desic. behalten, welche bey

[46] gebührend resolviret, woben man entweder die vorher gelegene 5t. min. c. be-

halten, oder besser den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen kan, umb diesen passum com-

positionis auff gleiche Art zu tractiren, wie wir ihn oben in dem 3ten Tacte des ersten Ritornello tractiret haben.

[47] Gebet in der Stimme $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ an, wozu die 4te gehöret. Nun müste man zufrieden seyn, wenn die 4ta perfecta, as, hierzu angeschlagen würde, weil so wohl das vorhergehende c moll, als etwann das in folgender Note durch die 6tam modi angegebene f. moll diesen Clavem in ihrer Specie gva haben: Allein ein erfahrner Accompagnist wird hier lieber die 4t. maj. nehmen, weil solcher gestalt die

cerba morte mia, fol

(47) (†) (48) (†) (49) (50) (51)

Die Harmonie dieser und der folgenden Note eine richtige Imitation und transposition der kurz vorhergegangenen zwey mit † † bezeichneten Noten abgeben; Dahero wir hier formiren:

Observat. pract. 8. Daß wo der Bass sein Thema in viel oder wenig Noten transponiret, da transponiret man auch gern das vorige Accompagnement zugleich mit.

Dergleichen Exempel finden sich in dieser Arie verschiedene, so oft der andere und 3te Tact des ersten Rittornello in denen nachfolgenden Zeilen wiederhohlet, und transponiret werden.

[48] Wird als die 5ta modi des allbereit gedachten f moll betrachtet, und sollte dahero die 3 maj. über sich haben. Weil aber diese, mit der in der Singe-Stimme angegebenen \flat einen unnatürlichen Satz verursacht, so müssen wir das oben recommendirte prævedere zu Hülffe nehmen, und sehen, wie denn diese \flat in nechstfolgenden Noten resolviret wird, da sich denn über:

[49. und 50] eusert, daß sie bey einem liegenden, oder einerley Clavem wiederhohlenden Basse in die 5te resolviret. Aus dieser raison hat sie nun die 4te und nicht die 3e in ihrer Compagnie, nach der in vorhergehenden Capitel S. 9. no. 2. in dem Additamento - c gemachten Anmerckung. Geben wir nun denen beyden Bass-Noten [48 und 49] die 4te zu der in der Stimme angegebenen \flat so kömmt statt der

Observ. pract. 9. Folgender besondere passus compositionis heraus, welchen man wohl zu mercken hat, weil er in 2. stimmigen Sachen auff die Arth,

per gi - oi - re, qvell'

(56) (†) (57) (*) (58)(59)

(55) Hat die 6. weil es die natürliche resolution des vorhergehenden 2den-Accordes ist. Die folgenden 2 Bass-Claves können nun wiederum entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder bey der letzten Note die 5te dis ergreifen, welche mit einem kurzen Nötigen angegeben, und hierdurch zugleich das Semitonium des bisherigen modi verlassen wird.

(56) Hier haben wir das prævedere wiederum nöthig. Denn ob es wohl scheint als wären wir wegen des nachfolgenden fis im modo g moll, so contradiciret doch die gleich darauff ins c moll gehende Cadenz. Diesen nach sollten wir zwar über der Note (56) die 3. maj. als das Semitonium des modi c moll anschlagen: Allein die in der Stimme angegebene 6. nebst der folgenden Harmonie zeigen, daß wir eben den Casum vor uns haben, welcher in denen obigen no. (48. 49. und 50) vorgestellt worden. Folgar hat die Bass-Note (56) die Harmonie $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ über sich, und die nach dem fis folgenden einerley Bass-Noten

(57) haben die Harmonie $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ über sich.

Nach diesen behält der folgende mit (*) bezeichnete halbe Tact natürlich die bisherige 3. min. Bey der nachfolgenden gleichsam bindenden oder vorhergelegenen Note

(58) Entsteht aber ein Zweifel wegen des Secunden-Accordes. Ein ungeübter wird hier gar leicht bey dem modo c moll bleiben, und deswegen den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ anschlagen, welches zwar nicht so gar unrecht wäre: Allein wer das

prævedere verstehet, und nur einen Blick auf das nachstfolgende fis der Singe-
Stimme



Idolo in fe - de le ch'ogn'or mi fa pe-

(†)(†) (60)(61) (†)(†) (62)(63) (64)(†) (65)



Stimme voraus that, der wird gedachter Note (58) lieber den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$

geben, weil hierdurch der gleich darauff eintretende modus g moll viel besser präpariret wird.

(59) Hat nebst denen 2. folgenden Bass-Noten die 6. weil es die natürliche resolution der 4 ist.

(60) Hat neben seiner 6te die 3. min. über sich, weil es 4ta modi ist. Viel harmonischer aber kan man dieser Note den Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right\}$ geben.

(61) Hat 3. maj. weil es 5ta modi ist.

(62) Müssen wir nebst der 5te die 3. min. anschlagen, weil das \times der vorhergehenden Bass-Note den modum in D moll verwandelt hat. Reg. 7. spec.

(63) Kan man die 6 anschlagen, weil sie 2da modi min. ist: wosfern man die Note nicht will mit der bekandten 7ma in transitu $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ durchpassiren lassen.

(64) Hat die 6. als 3a modi, und

(65) Hat gleichfalls die 6te, weil sie 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(66) Hat wiederum die 6. als 2da modi.

(67) Hat 3. min. über sich, als 4ta modi.

nar, ve - de te, ogn'or de - sia l'a cer - ba mor - te

(+)(+) (+)(+)(66) (67) (+)(+) (+) (+) (68)(69)

mia, fol per gi - oi - re, fol

(70)(+) (71) (72) (73) (74)

(68) Hat die 6. als das Semitonium des vorhergehenden a. moll, welcher modus zwar bey

(69) wieder changiret, aber nichts destoweniger die 6. Behält, weil Observat. pr. 10. Bey dergleichen absteigenden Semitonio minori die 5ta perfecta über der letzten Note iederzeit absurd, und wieder die natürliche Harmonie ausfällt.

(70) Siebet die 4te an, wozu man die rechte 5te in der specie 8va des H moll finden kan, wohin uns das in der Singe-Stimme so wohl vorhergehende als nachfolgende as führet.

(71) Hat 3. maj. weil es 5ta modi isi. Die richtige 5te cis aber findet man wiederum in der specie 8va dieses modi: welche auch der folgenden Note

(72) ihre richtige 5te fis giebet.

(73) Kan zwar mit dem ordinairen Accord zu frieden seyn: ein erfahrner Accompanist aber wird ihr viel lieber den Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ \times \end{smallmatrix} \right\}$ geben, weil sie gleichsam eine Cadenz in das folgende a moll zu machen scheint.



per gi oi - re, sol per gi - oi - re. Da Capo.

(75) (76) (77) (78) (79) (80)



(74) Hat die 6 über sich, man mag sie als die 3a des vorhergehenden modi a moll, oder als die 6ta des gleich nachfolgenden e moll betrachten.

(75) Wird man die rechte 5te zu geben wissen.

(76) Könnte zwar den ordinären Accord haben: Allein wir machen hier folgende Observat. pract. 11. Daß wenn vor dieser Note (welche die 4ta modi ist) die 5te modi vorher gehet, und die ordentliche Cadenz unmittelbahr nachfolget, so hat besagte 4ta modi besser den Accord (7)

Ratio: Es wird diese Note solchenfalls nur als eine bloße Bewegung und Variation folgender beständig liegenden Cadenz betrachtet:



Variatio.

Variatio.

Diesen nach haben nun die Noten

(77) Die gewöhnliche Cadenz 4 X oder $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ welches einerley ist.

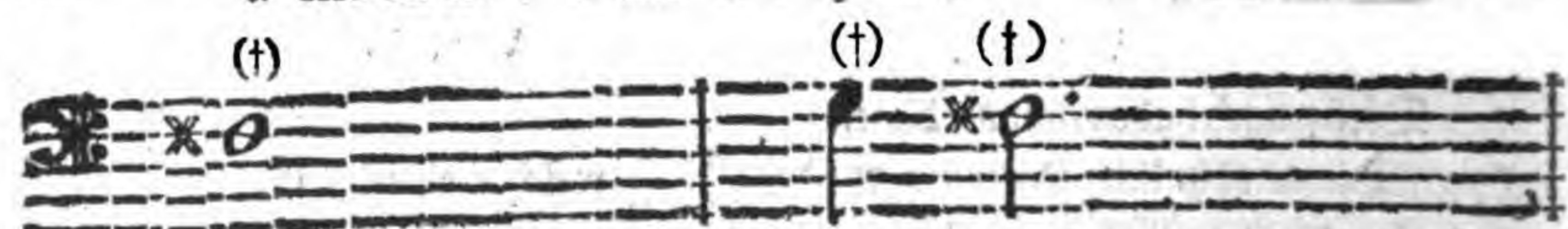
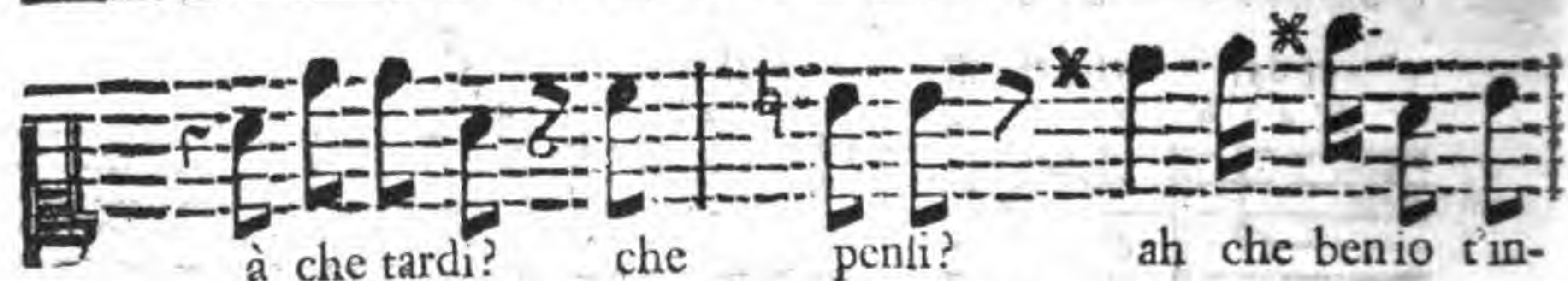
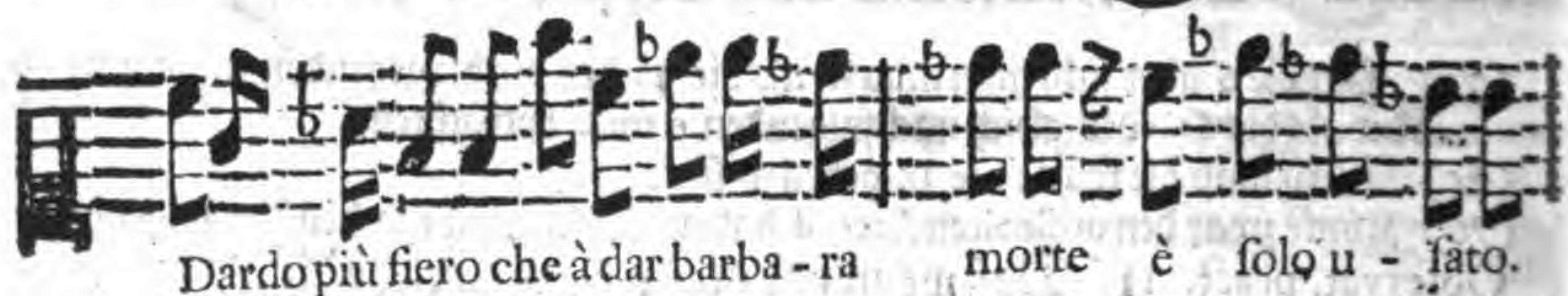
(78) Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist. Harmoniöser aber wird das Accompanement ausfallen, wenn man über dieser Note die vorhergelegene 7me h. liegen läßt, und diese erst über der nachfolgenden Bass-Note in die 6te resolviret.

(79) Wird man die rechte 3e anzuschlagen wissen, und bey

(80) Gehet die Stimme bekandter massen durch die 6te zur Cadenz $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$

2 1 1 1 1 3

Nach



- Nach dieser extravaganten Arie kommen wir zum Recitativ, allwo über der Note
- (1) Die Ziffern (2) von der Stimme angegeben werden, wozu die 4te gehört.
 - (2) Kan entweder den ordinären Accord, oder besser den Accord der zugleich angegeben 7. haben.
 - (3) Kan zwar die bisherige 3. min. behalten: Jedoch schicket sich die 3. maj. besser zu der metamorphosi des folgenden weit entfernten modi.



tendo Empio, empio tu vuoi, per ti-ran - no piacer di

[†]

[4]



Filli in - grata, che nel fo-co fa - tal che mi di-vo-ra,

[5]

[6]

[7]



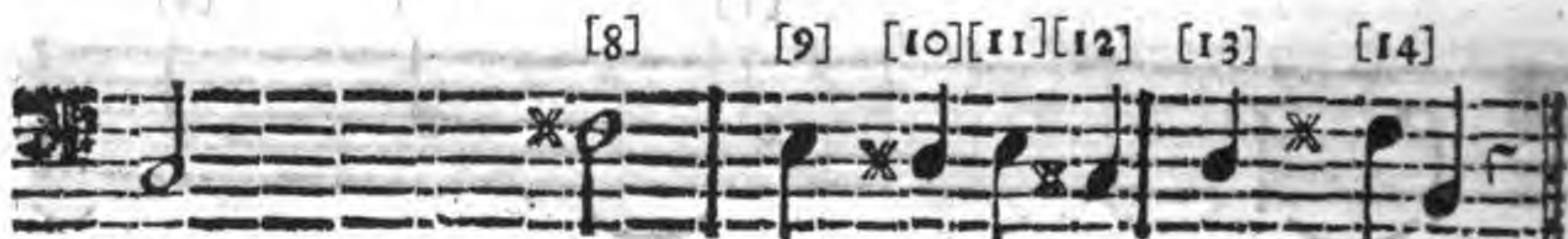
(4) Hat G. über sich, weil die Stimme dieses X schon vorher in einem kurzen Nötgen mit einfließen lassen, woraus die Intention des Componisten erhellet, daß er in den modum h. moll gehen, und folgar gedachte Note (4) als 2dam modi tractiret haben will.

(6) Zeiget das Semitonium zum nachfolgenden cis moll. In der specie 8va dieses modi aber wird man die rechte 5te zu gedachter Bass-Note (6) wie auch die rechte 5te zu der nachstfolgenden Bass-Note, (7) und ferner die rechte 5te zu der folgenden Bass-Note (8) finden.

(9) Könnte zwar die natürliche 3e bey ihrer 6. min. haben. Ein erfahrner Accom-pagnist aber wird dieser Note lieber den Accord (6th) geben, welcher bey der nach-



vi - va senza pieta mo - ren - - - do ogn'ora.



nachfolgenden (10) zur (7) wird, und alsdenn bey der Note (11) förmlich resolviret. Und stellen hier die 4. Bass-Noten fis. e. dis. e. eben den passum compositionis vor, welcher oben in dem no. (49. und 50.) befindlichen Exempel der vorhergehenden Aria untersucht worden.

(12) Müste zwar bey ihrer 5t. min. mit der natürlichen 6te, und die Note (13) mit dem ordinairen Accord zu frieden seyn: Allein das prævedere weiß es hier wieder besser zu machen: Denn es darff ein geübter Accompagnist nur einen Blick auf die gleich darauff erfolgende Cadenz voraus thun, so wird er diese viel besser præpariren, wenn er der Note (12) die 6. der Note (13) aber die natürliche 6te giebet, mithin die erstere als 2dam des modi h moll, und die letzte als 3am dieses modi tractiret. Hierdurch wird zugleich bey der Note

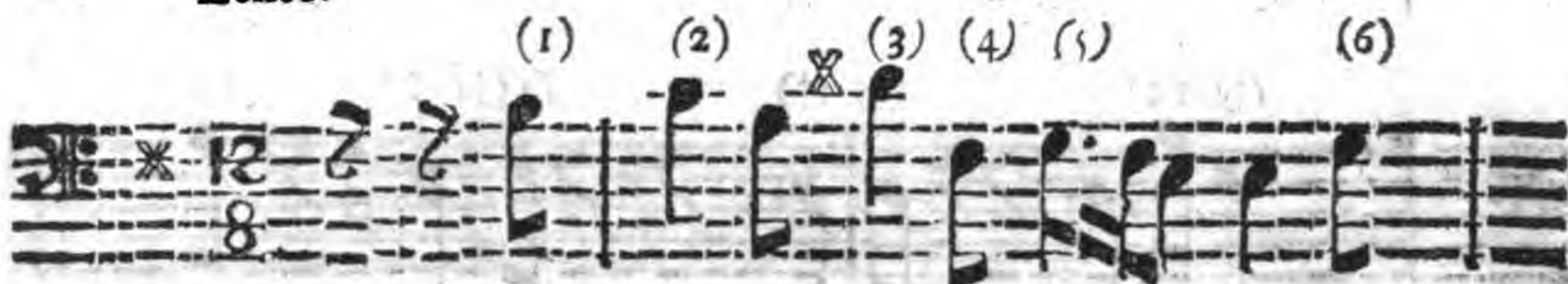
(14) die Cadenz 4 X præpariret, welche nach Endigung der Stimme pfleget kurz nachgeschlagen zu werden. Die dazu gehörige rechte 5te findet man in der specie 8va des h moll.

Endlich kommen wir zur letzten Arie dieser Cantate, worinnen es noch ziemlichen theils Natur-gemäß zu gehet, also werden wir dergleichen difficultäten im Accompagnement nicht finden, wie in der obigen ersten Arie. Betrachten wir nun in unserer vorhabenden Aria die erste Cadenz des Rittornello, nach der obigen observ. pract. 1. so finden wir daß die Note

(1) wie



Lento.



Si



(1) wiederum in der 5ta modi anfänget, und also die 3. maj. über sich hat. Reg. 1. spec.

(2) Hat die 6. über sich, weil es 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(3. 9. und 12) Haben die 6, weil sie 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec.

(5. und 6) Haben die 6. über sich, weil sie 3am modi angeben. Reg. 3. spec.

(10. und 11) Haben 3. maj. über sich, weil sie wiederum 5tam modi angeben.

(13) Machet die gewöhnliche Cadenz mit 4X oder $\begin{pmatrix} 6 & 5 \\ 4 & X \end{pmatrix}$

(14) Hat 3. maj. als 5ta modi.

M m m m m

(15)



mora nel tor-men - to fi vi - va nel do - lor cheà Fil



li pia - ce, fi mora nel tor-



(15) Hat die 6. als 3a modi.

(16) Hier giebt die Stimme das Semitonium zu h moll an, also wird man die rechte 5te zu dieser Note allenfalls in der specie 8va des gedachten modi suchen.

(17. und 20) Haben die 6. weil sie das Semitonium modi angeben. Dazu aber wird man die rechte 3e in eben besagter specie 8va finden.

(18. und 21) Machen die bekandte Cadenz 4 X oder $\left(\frac{6}{4} \text{ X} \right)$ aus h. moll, dazu abermahl die rechte 5te cis anzuschlagen.

(19) Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist.

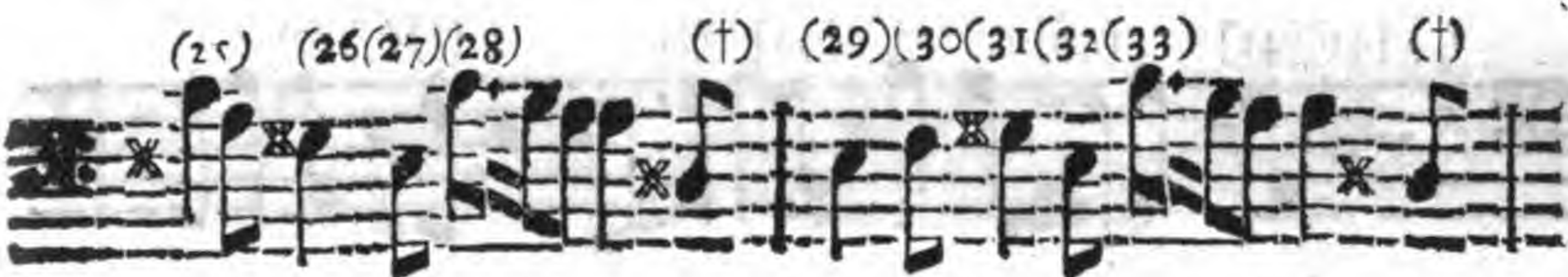
(22) Giebt die Stimme die 6. erst bey der andern Note an. Diese 6. kan nun zwar gleich bey der ersten Note anschlagen: iedoch wird man viel zierlicher bey gedachter ersten Note die vorhergelegene 7. anschlagen, und diese erst bey der andern Note in die angegebene 6te resolviren.



men - to si vi va nel do - lor che à Fil - li pia -



ce si mo - ra si si vi - va



(23) Dieser Note wird ein ungeübter ohne Zweifel die natürliche 6. D. geben wollen: Allein ein erfahrener Accompagnist judiciret aus dem prævedere oder Vorhersehen des in der Singe-Stimme gleich hernach erscheinenden X, daß gedachte Note (23) die 6 haben will, weil solchergestalt das bald eintretende e moll besser præpariret, und eben gedachte Note als die 2da modi tractiret wird.

(24) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 X oder $\left(\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & X \end{smallmatrix} \right)$

(25) Hat die 6. man mag sie als 6tam modi des bisherigen e moll, oder als 3am modi des gleich nachfolgenden a moll betrachten.

(26. 31. 35. und 38) haben die 6. weil sie das Semitonium des modi a moll angeben, worinnen bis dahin beständig moduliret wird, indem das ein paarmahl im Basse dazwischen vorkommende dis nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, dessen X nicht continuiret wird.



fi fi mora nel tor - men - to fi vi - va nel do-

(34) (35)(36) (37) (38) (39) (†) (40)



lor - che à Fil - li pia - ce fi mo -

[41] [42] [43] [44] (†) (†) (†)



(27. 29. 32. 34. 36. 39) Haben alle die 3. maj. weil sie die 5ta modi angeben.

(28. und 33) Haben die 6. weil sie 6ta modi min. angeben.

37. und 40) Könnten zwar nicht unrecht die 5te haben: Allein weil die Singestimme vorher ausdrücklich die 6. min. angiebet, so behält man sie von Rechts wegen auch bey besagten Bass-Noten. Hingegen muß man bey der Note

(41) so gleich wieder das fis ergreifen, damit besagte Note die rechte 3e bekomme. Weil wir nun hier wiederum im e moll sind, so hat

(42) Die 3. maj. weil es 5ta modi ist.

(43) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(44) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 x oder (4x)

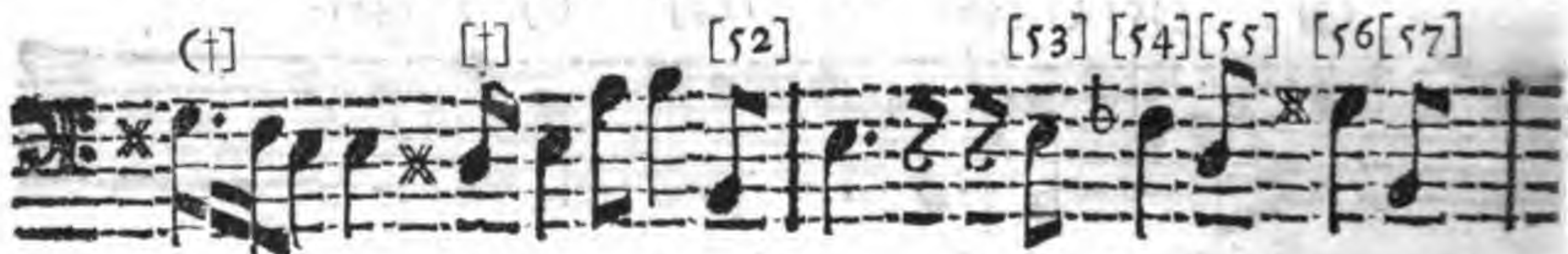
ra fi vi — va nel tor -

mento, nel do - lor, cheà Fil - li pia -

- (45) Hat die vorher angegebene 3. min. welche auch über
 (46) annoch bleiben kan, weil hierdurch die transponirte Clausul dieses Tactes eine vollkommene gleiche Harmonie und Accompagnement mit dem vorhergehenden Tacte bekömmt, nach dem Fundament der obigen observat. pract. 8.
 (47) Passiret in transitu des vorigen Accordes frey durch, weil die Stimme die 4te ausdrücklich halten lässet.
 (48) Wird man leicht die rechte 3e zu finden wissen. Bey der Note
 (49) Wird ein neues Semitonium angegeben, welches das h moll andeutet. In der specie 8va dieses modi aber wird man die rechte 6te zu dem in der Stimme angegebenen Accord $\left(\frac{4}{2}\right)$ zu finden wissen.
 (50) Hat die 6. weil es die natürliche Resolution der vorhergegangenen 4t. maj. ist.
 (51, und 52) Gehen durch die 6te zur Cadenz $\left(\frac{6}{4} \text{ X}$



ce che à Filli pia - ce



co - fi mor - rò con -



(53) Hier muß das prævedere wiederum seine Dienste thun. Denn da zeigt so wohl die nechstfolgende Bass-Note, als das kurz darauff folgende gis, daß der vorige modus jähling in das a moll changiret, daher hat besagte Note (53) die 3. maj. weil sie 5ta modi ist.

[54] Hat die 6. weil sie 6ta modi min. ist.

[55] Hat 3. min. weil sie 4ta modi min. ist.

[56] Hat die 6. weil sie das Semitonium modi ist.

[57] Hat die 6. weil sie 2da modi min. ist.

[58] Hat die 6. weil sie 3a modi ist. Alles dieses nach denen oft citirten Special-Regeln.

[59] Hier möchte nun ein ungeübter leicht die 6. anschlagen, weil es die 2da des bisherigen modi min. a moll ist: Allein das prævedere zeigt hier wiederum, daß die Stimme den modum in das C. dur changiret, weil sie in der nechstfolgenden Note statt des bisherigen gis das g. angiebet. Daher muß auch der vorhergehende Accord (59) dazu præpariret, und die natürliche 6te g. dazu angeschla-



(61) (62) (63) (64) (65)



() (†) (66) (67)



geschlagen werden, weil diese Bass-Note nunmehr das Semitonium des modi C. dar ausmachet.

[60] Hat die 6. so wohl aus nur angegebener Raison, als auch weil sie die natürliche Resolution des vorhergegangenen Secunden-Accordes ist.

[61] Hat wiederum die 6. als das Semitonium des bisherigen modi.

[62] Giebet das Semitonium des modi D. an, ob es aber D moll, oder D dur seyn soll, dieses kan uns allhier das prævedere am fürkhesten zeigen. Denn da erblicken wir gleich darauff das natürliche f. in der Singe-Stimme, also sind wir im D. moll. Diesen nach haben nun die Noten [62. 65. und 67] die 6te, weil sie das Semitonium modi angeben.

(63) Hat 3. min. statt der im systemate modi befindlichen 3. maj. weil wir gedachter massen im D moll seyn.

(64) Muß man zu dem angegebenen Accord $\left(\frac{4}{2}\right)$ die rechte 6te, b moll, und nicht h. anschlagen, weil nach dem principio Reg. 2. spec. iedweder modus minor mit der 6t. min. umgeheth, womit auch die species 8va des D moll übereintrifft

(66)



lei ch'il cor mi sfa - ce così morirò con-

(†) (†) (68) (†)(69) (†) (†)(†)(†) (70)



ten - to se n'hà piacer co - lei ch'il

(†) (†) (†) (†) (71) (72)



(66) Hat nebst der angegebenen G nothwendig wiederum die 3. min. weil wir nicht allein noch im D moll seyn, sondern auch die G iederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat, wie oben gedacht.

(68) Hat die 6. weil es hier das Semitonium des modi a moll ist.

(69) Hat die bekandte Cadenz 4 X oder $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \text{X} \right)$

(70) Hat die 6. weil sie 6ta modi min. ist, denn wir sind hier im modo e moll.

(71) Hier sind wir im h moll, also wird man die rechte 5te in der specie gva dieses modi zu suchen wissen.

(72) Zu diesen Satz wird man die rechte 3e anschlagen.



(73) Hat die gebräuchliche Cadenz, wozu man wieder die rechte 5te cis anschlagen wird.

(74) Könnte man zwar die in der Stimme bey der andern Note angegebene 6^{te} gleich bey der ersten Note anschlagen: Harmoniöser aber ist es, wenn man die vorhergelegene 7. behält, und nochmahls erst mit der Stimme in die 6^{te} resolviret. Bey der folgenden Note

(75) Verfahret man wiederum also, und brauchet statt der simplen 6. die 6^{te} 7.

(76) Hier wird nun ein ungeübter gar leicht die natürliche 6te a. anschlagen, in Meinung, daß wir im D dur sind. In der That läßt es sich auch dazu an, und contradiciren in diesen ganzen Tacte nur allein die beyden letzten Bass-Noten.

Nun müste man zwar zufrieden seyn, wenn das Accompagnement von no. (76. biß 80) auff das D. dur eingerichtet würde: Allein ein erfahrner Accompagnist wird sich die, über der Note (74) vorgekommene 6^{te} min. nicht haben irren lassen, sondern bey dem vorher angefangenen modo h. moll bleiben, und folgar besagter Note (76) als der 2de modi min. lieber die 6^{te} geben, da denn die Note

ff a - - ce ch'il cor - - mi

(76) (77) (78) (79) (80) (81) (82)

(77) zwar nach denen gewöhnlichen Regeln der geschwinden Noten frey durch passiren sollte; Allein wir können hier überhaupt statt der
 Observat. pract. 12. Diesen besondern passum compositionis merken, daß wenn die, mit der 3. min. vereinigte 6. maj. per Semitonium in die 3. min. über sich steigt, oder von dar zurück gehet, so giebet man der mittlern Noten viel harmoniöser einen besondern Accord der 6te, und die 3te über sich steigende Note kan nach Gelegenheit die 5te oder besser die 4. über sich leiden, wie folgende Exempel alle casus angeben.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a sequence of notes with '6' and '7' above them, and a '6' above the final note. The bottom staff contains a sequence of notes with '6' and '7' above them, and a '6' above the final note.

Nach diesen principio beſtimmt nun beſagte Note (77) den Accord der 6te, als 3a modi, und thut die zugleich haltende Stimme nichts darwieder. Die Note

(78) aber beſtimmt viel natürlicher die *of.* ſtatt der ſonſt gebräuchl. *ſte.*

(79) Hat nebst der in der Stimme angegebenen st. min. wiederum die 67. als 2da modi, und



- (80) Hat die natürliche 6te, als 3a modi. Auf diese Art connectiret die Harmonie mit denen folgenden Bass-Noten viel besser, wenn über der Note
- (81) Als der 5ta des bisherigen modi, die 3. maj. und über
- (82) Als dem Semitonio des bisherigen modi, die 6te angeschlagen wird. Die rechte 5te zu der Note (81) und die rechte 3e zu (82) findet man in der specie 8va des h. moll.
- (83) Changiret den modum, dem Ansehen nach in das a dur, daher hat diese Note als das Semitonium modi natürlich die 6te, will man aber die gleich darauff in der Singe-Stimme erscheinende 5t. min. d. anticipiren, und sie zugleich bey diesen 6ten-Accorde niederschlagen, so fället es harmoniöser aus.
- [84] Hat nebst der 57. die 3. maj. als 5ta modi.
- [85] Hat natürlich die 6. man mag sie als die 3am des modi D. dur, oder als das Semitonium des gleichfolgenden modi g. dur annehmen. Daher man auf gleiche Art dabei die, in der Singe-Stimme erscheinende 5t. min. c. anticipiren, und mit der 6te anschlagen kan.
- [86] Kan zwar als das bisherige Semitonium des modi g. dur, die natürl. 6. über sich haben: Allein wenn ein erfahrner Accompagnist die Augen auf den bald wieder eintretenden ambitum des modi h. moll voraus wendet, so präpariret er diesen modum viel geschickter, wenn er besagter Note (86) die 6t. der Note (87) den ordinairn Accord, und der Note (88) die natürliche 6te giebet, da denn die Note



- - ce ch'il cor- mi ffa - ce. - Da Capo.

[89]

[90]

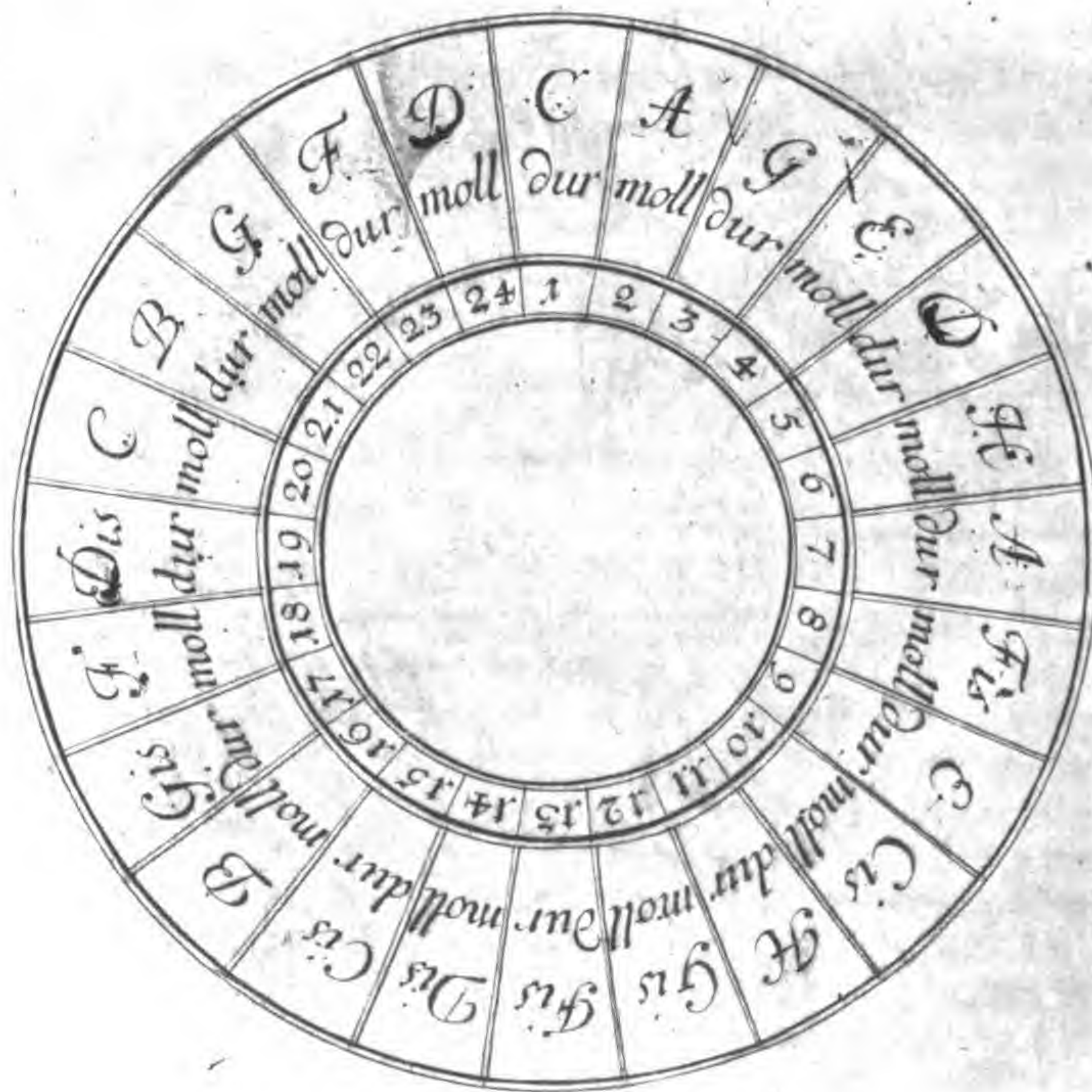


(89) mit der 67. wieder in eben denjenigen passum compositionis eintritt, welcher oben in dem Tacte, von no. (76) an, erkläret worden. Also wiederhohlet man hier die Signaturen des besagten Tactes bis zu der Note

(90) allwo mit der bekandten Cadenz 4 ♯ oder ($\frac{6}{4}$ ♯) geschlossen wird.

Dieses wäre die nutzbare Analysis einer extravaganten Cantate, woraus ein ungeübter Accompagnist sein Judicium practicum trefflich schärfen kan, wosern er von diesem Capitel ein besonderes studium machet. Wer aber mit seinen Untergebenen nach denen bisherigen fundamentis ein Duzend, oder nur ein halb Duzend der schwehrsten Cantaten von allerhand Autoribus durchgehen, und von allen Signaturen Raïson geben will, wie hier geschehen, der wird dadurch Wochen- und Monath-weise mehr Nutzen schaffen, als man sonst bey dem gemeinen Schlendrian ganze Jahr-weise nicht zu præstiren vermag. Hier aber verbietet uns der Raum, ein mehrers Exercitium anzustellen, deswegen eilen wir zum folgenden Capitel.

Musicalischer Circul.





H moll.

A dur.

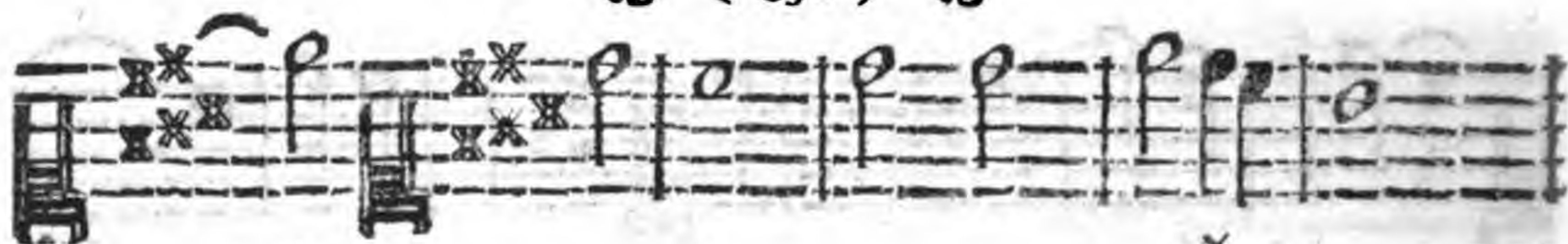


E dur.



Fis moll.

ppp pp s

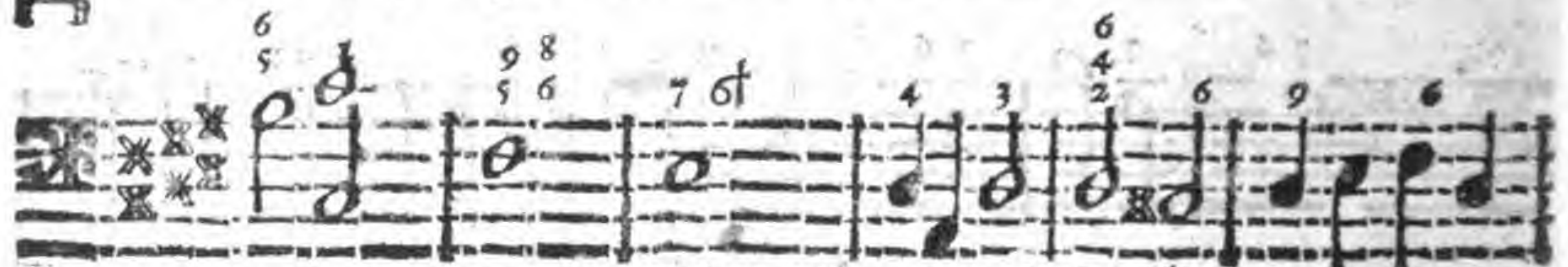


H dur.

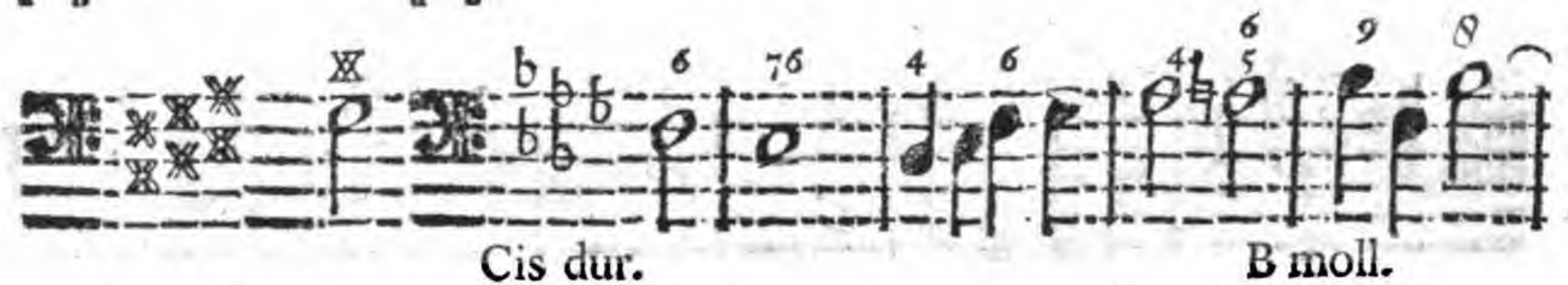
Gis moll.



Fis dur.

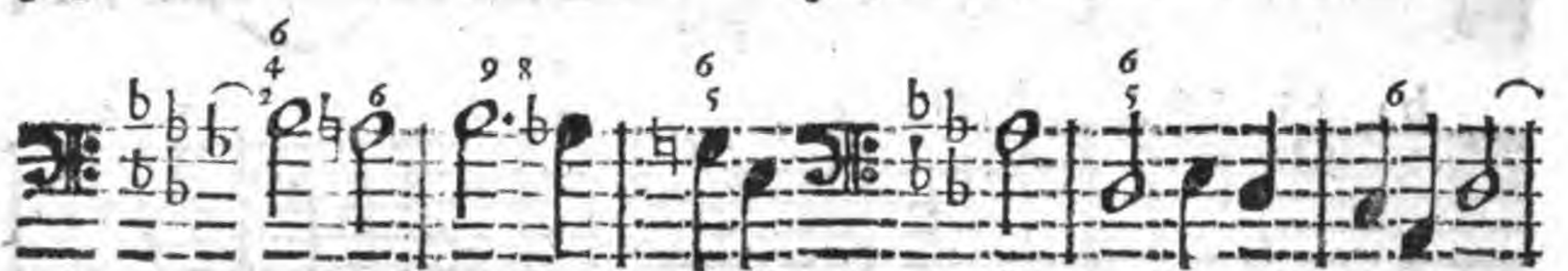


Dis moll.



Cis dur.

B moll.



As dur.



F moll.

Dis dur.



c moll.

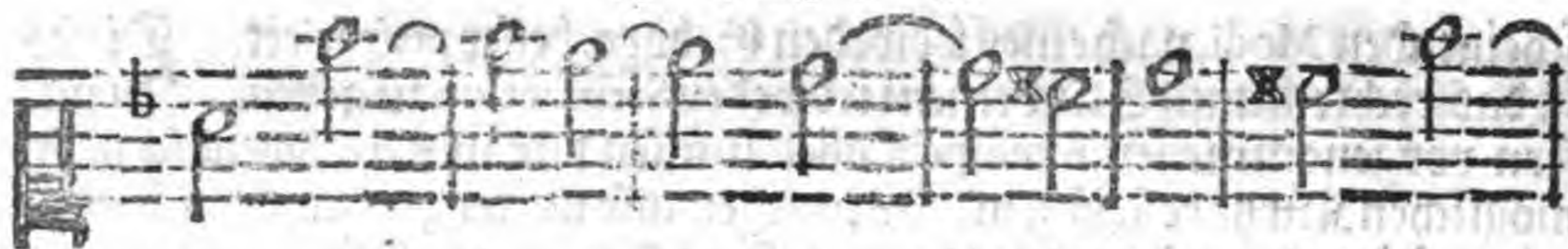


B dur.



G moll.

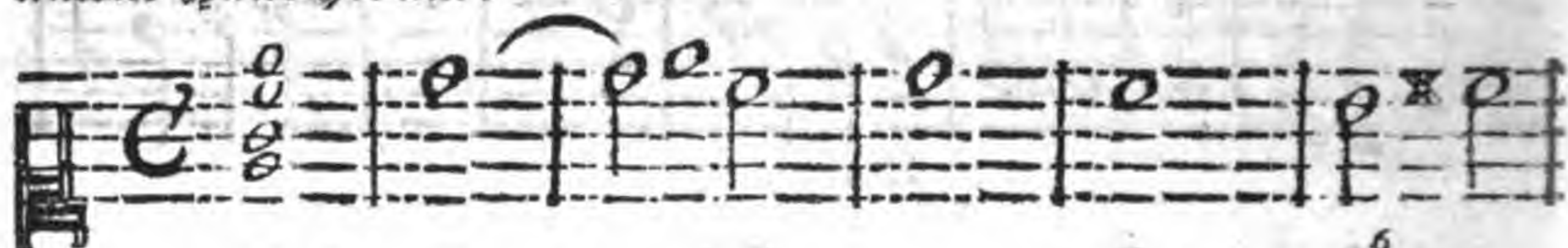
F dur.



§. 12. Wer dieses Exempel auff angegebene Art vollstimmig nach einander durchspielet, wie es der Allabreve-Tact erfordert, der wird sich bey dessen Übung schwerlich über die geschehene Verlegung des Gehöres zu beschweigen haben. (1) Sollte sich aber in diesen und allen folgenden Exempeln hier und da ein passus finden, welcher manchen delicates Gehöre noch etwas zu hart schiene, wenn es auch nur in der bloßen Einbildung bestünde: So kan man dergleichen vermeinte Härtheiten ganz sicher elidiren, wenn man sich in dem nächst vorhergehenden Modo länger aufhält, und hierdurch den Eintritt des uns etwa zu sehr nöthig schei-

(1) Es verursachen dergleichen Circulationes modorum dem Gehöre lange nicht solche Härtheiten, wie man in der Cantate des vorhergehenden Capitels findet.

scheinenden Modi, nach eines jedweden Gehöre, besser präpariret. Dieses ist das rechte Kunst-Stück einem jedweden Satisfaction zu geben. In unsern vorgenommenen Exempeln aber müssen wir uns nothwendig aller möglichen Kürze befeßigen. Wir gehen also weiter zum andern Exempel, und durchwandern alle Modos unseres Circuls, von dem C dur an, zur linken Hand herum:





G moll.

B dur.



C moll.



Ω α α α α



F moll.

As dur.

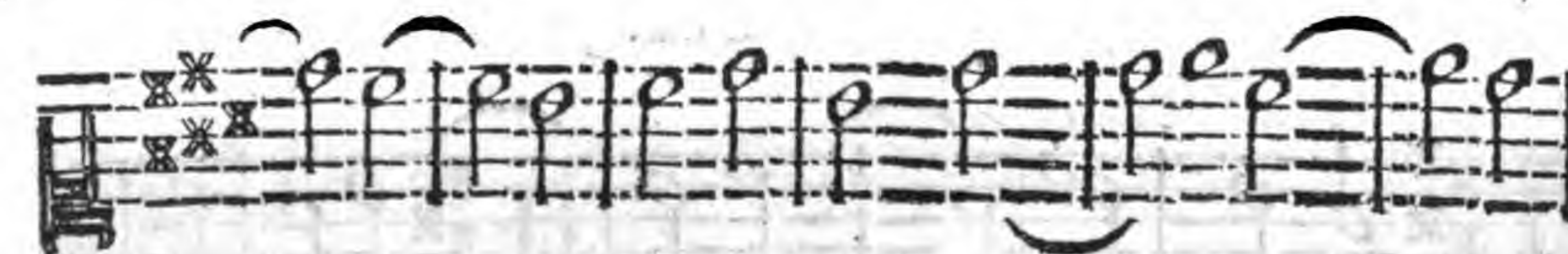


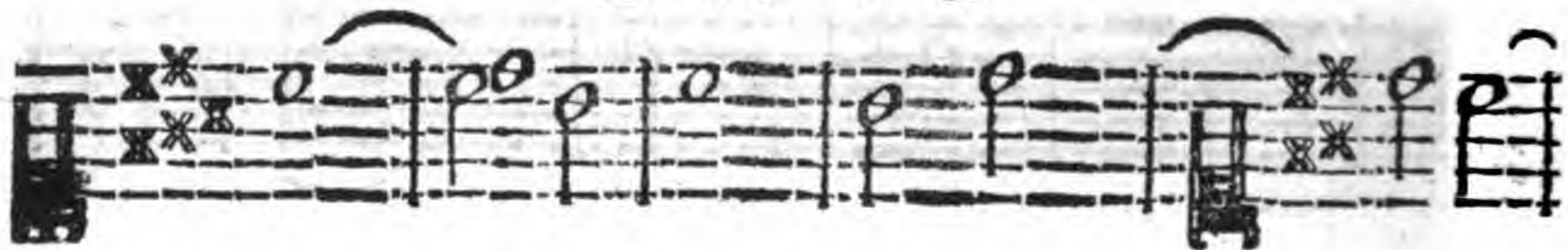
B moll.



Cis dur.

Dis moll.





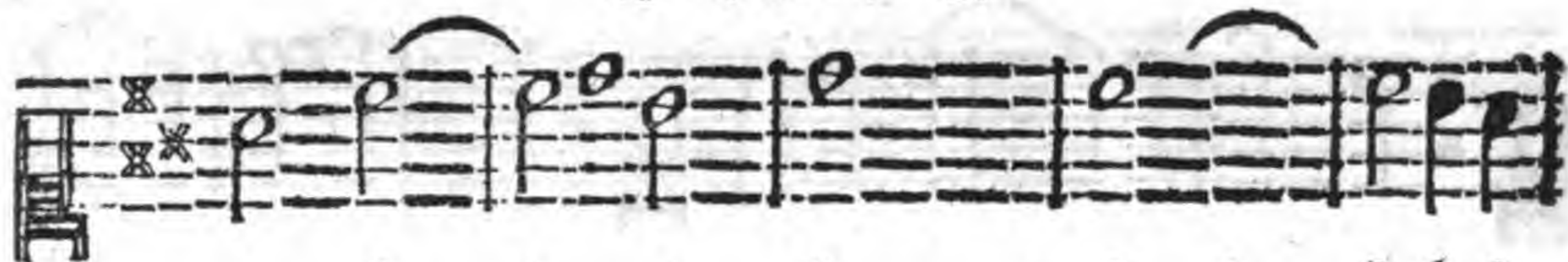
Cis moll



E dur.

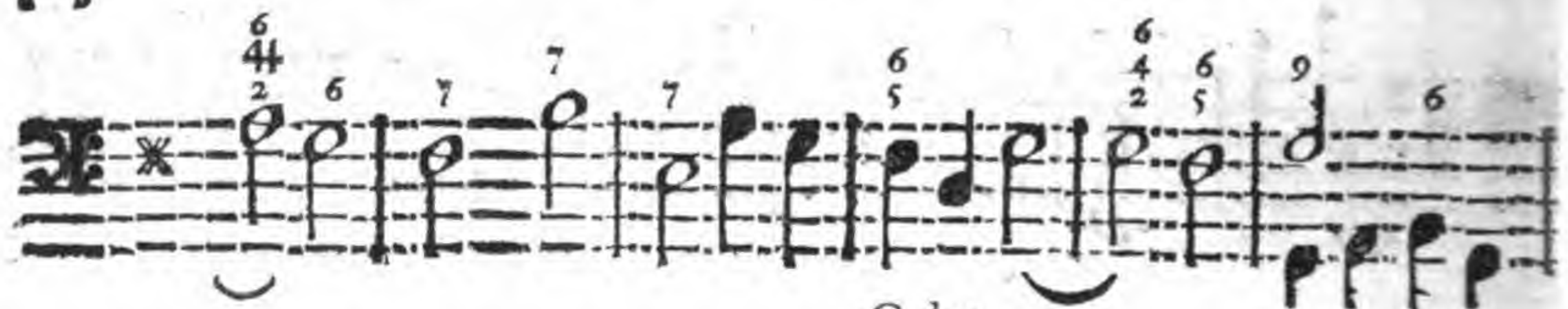


Fis moll.





E moll.



G dur.



A moll.

C dur.



§. 13. An dieser Circulation wird ein Musicalisches Gehöre eben so wenig auszusagen finden, als an der vorhergehenden. Also fahren wir fort, und circuliren in dem dritten Exempel unsere Modos von dem C dur an dergestalt, daß wir rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum majorum per 5tas entsteht, und solchergestalt die 12. Modi minores aussen bleiben.

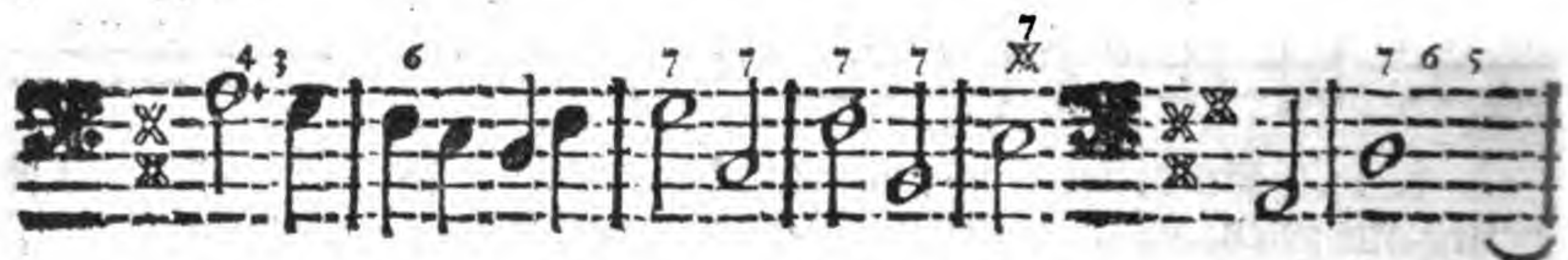


C dur.



G dur.

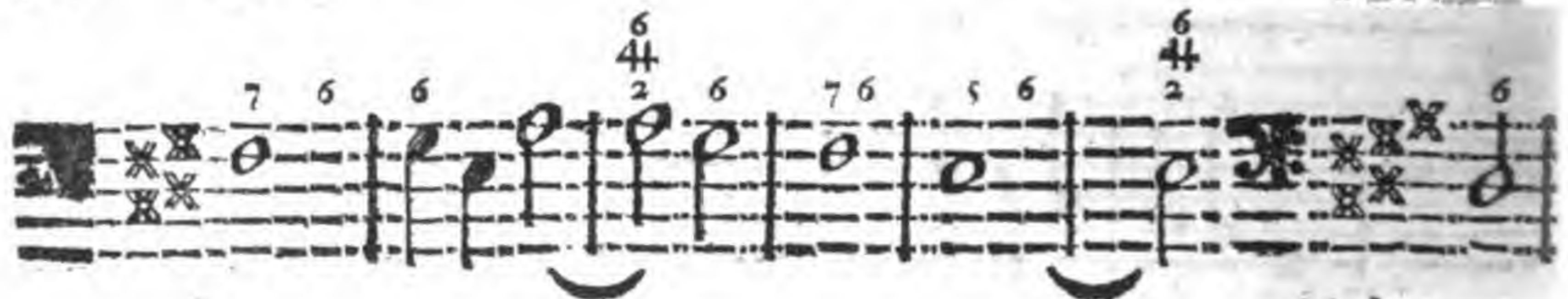
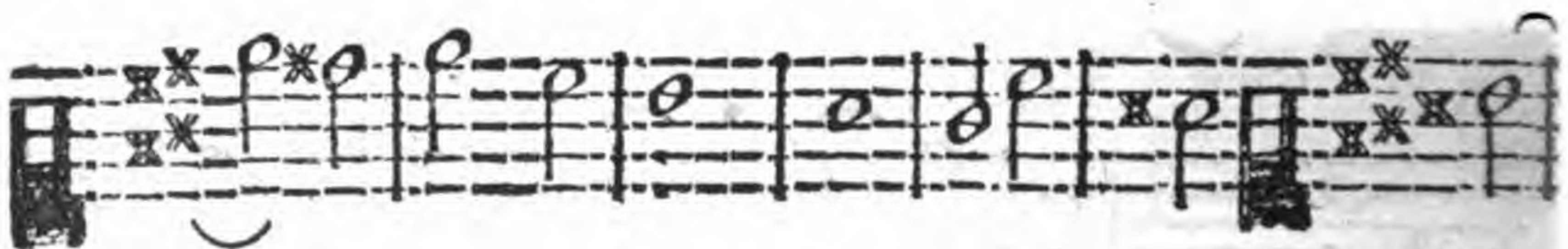
D dur.



A dur.



E dur.



H dur.



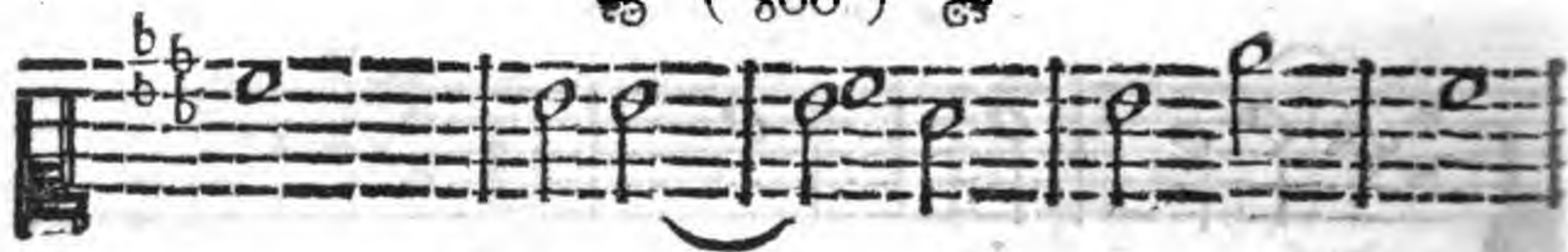
Fis dur.



Cis dur.



R r r r r



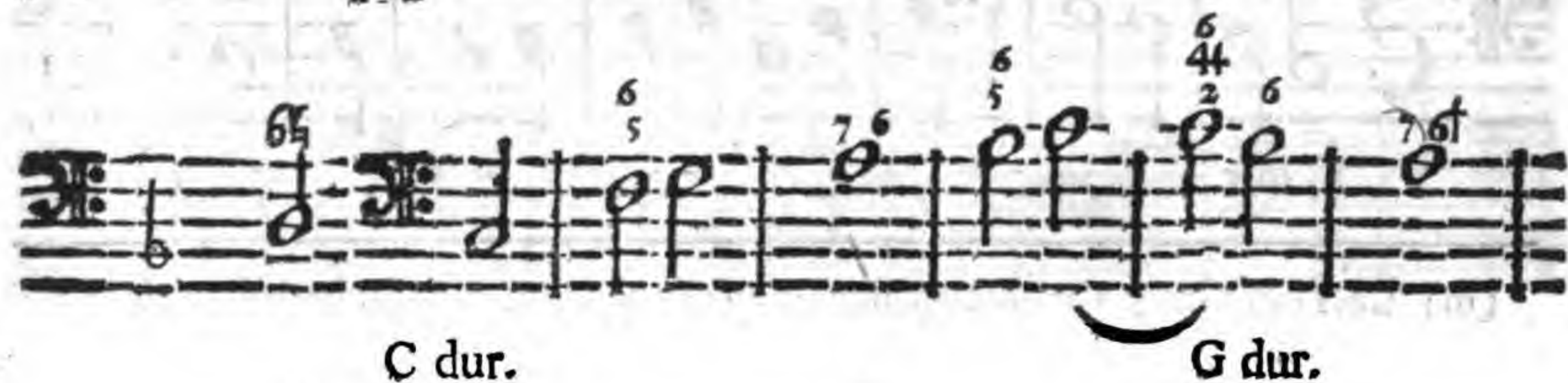
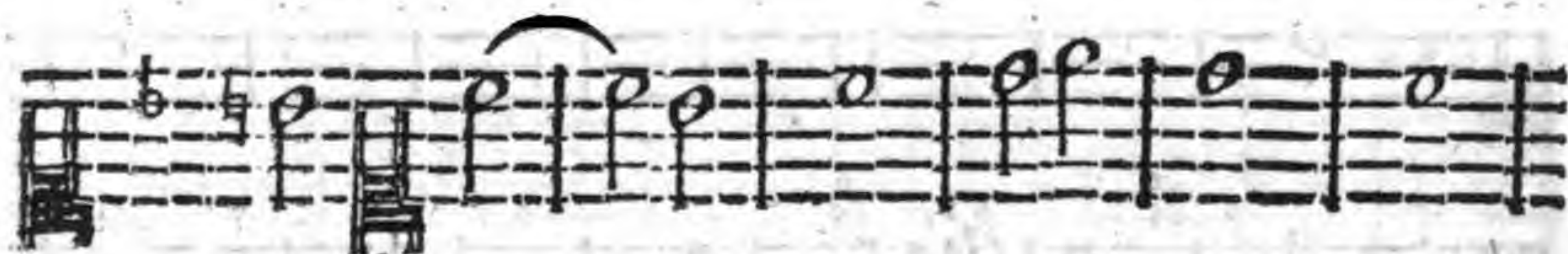
As dur.



Dis dur.



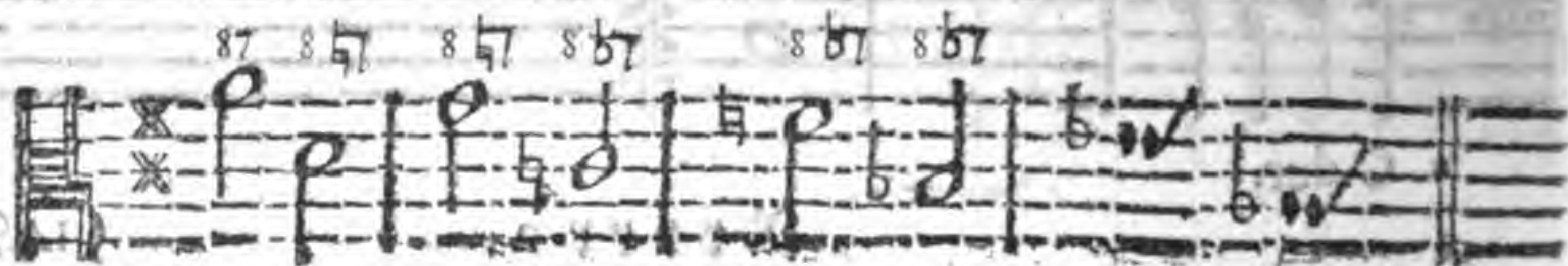
B dur.

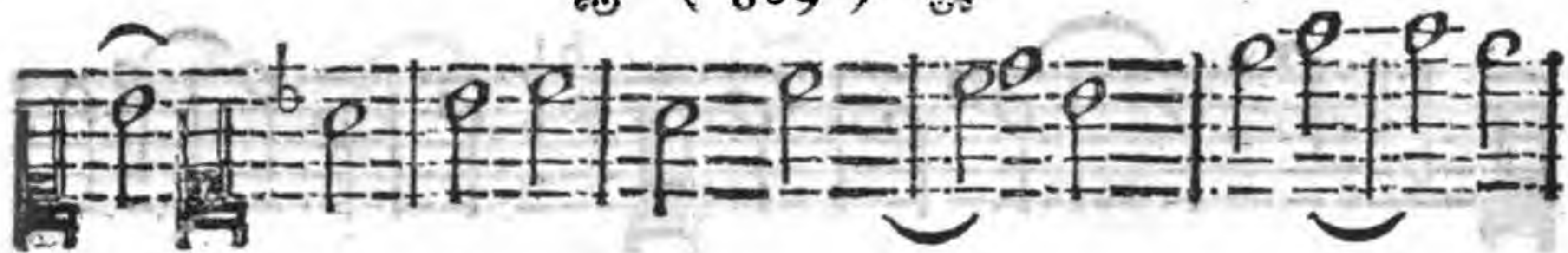


§. 14. Wenn in diesen Exempel einige Gänge in die 5te, noch zu frembde scheinen, der halte sich in dem vorhergehenden Modo etwas länger auff, biß sein Gehöre besser daran gewöhnet, alsdenn wird ihm die darauff folgende Harmonie nicht mehr frembde scheinen. Wir gehen weiter, und circuliren in dem 4ten Exempel unsere Modos von dem c dur an also, daß wir linker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio Modorum majorum per 4tas (m) entsteht, und folgar die 12. Modi minores wiederum aussen bleiben:



(m) Über des Kircheri bekandte Circulation per 4tas haben insonderheit viele Autores von langer Zeit her gearbeitet: es ist mir aber noch kein Autor vorkommen, welcher anders, als auf eine leichte Art, mit einzeln Accorden (worüber gemeinlich die Harmonie der Signaturen 8 b7 variret wird) per 4tas procediret hätte, ohne einem einzigen Modo seine eigene Modulation zu geben, wie wir in diesen Capitel mit allen unsern Circulationibus thun; welches gleichwohl etwas mehrers sagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich ist. In einem Concert des berühmten Vivaldi findet sich folgende Circulatio Modorum major per 4tas, davon ich ohngefähr nur die ersten fundamental-Noten des, piano spielenden Bassettes hersetzen will, weil ich das Concert nicht bey der Hand habe:





F dur.

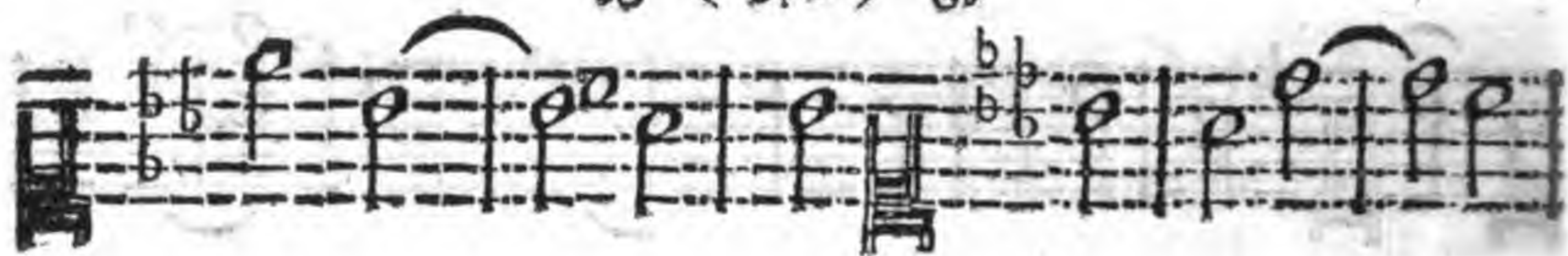


B d ir.



Dis dur.

K r r r r 3



As dur.



Cis dur.



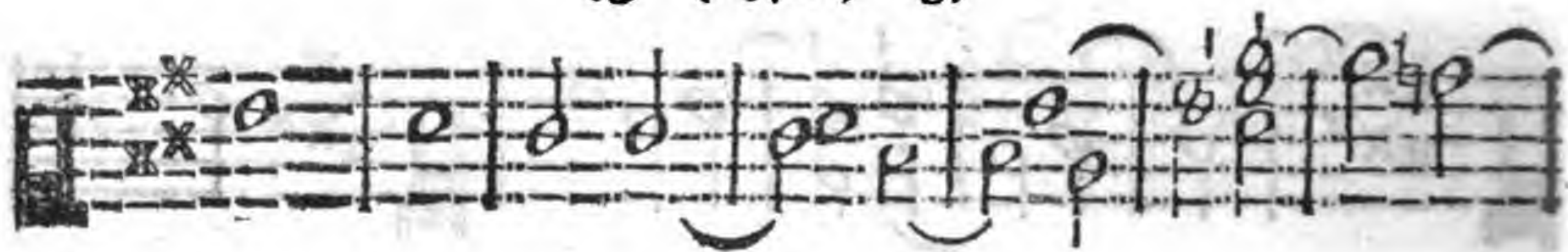
Fis dur.



H dur.



E dur.



A dur.



D dur.



G dur.

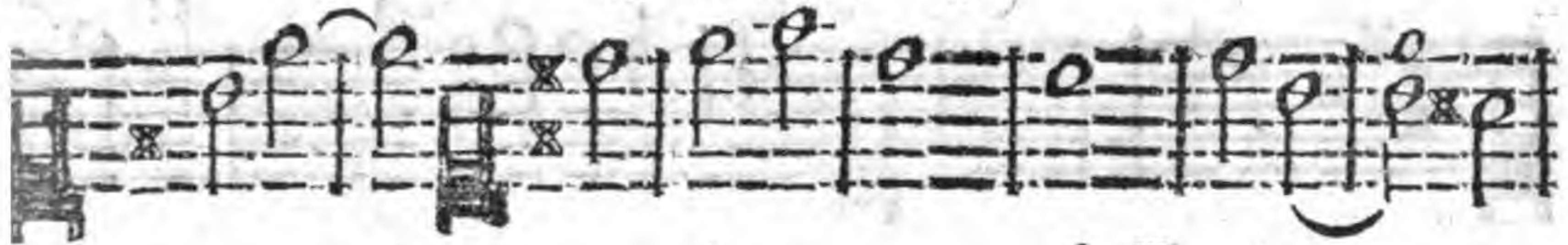


C dur.



§. 15. In diesen Exempel hat man besonders anzumercken, daß die Circulatio modorum major. per 4tas sich, bey einem neu eintretenden Modo (wieder die Natur aller andern Circulationum) jederzeit um die rechte 4tam modi, niemahls aber um das Semitonium modi zu bestimmen habe, weil dieses schon in dem vorhergehenden Modo mit steckt. Ubrigens kan man sich bey jedwedem Modo dieses Exempels länger oder kürzer aufhalten, nachdem die stets continuirenden 4ten. Gänge einem jedwedem Gehöre mehr oder weniger gefällig scheinen. Wir kommen nunmehr zum 5ten Exempel, allwo wir von einem Modo min. nemlich von A moll anfangen, und rechter Hand des Circuls herum, jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minorum per 5tas entsteht, und folgar alle 12. Modi majores wegbleiben. Wir wollen zur Veränderung mit dieser Circulation per transpositionem clausularum fort & verfahren, und dem Gehöre dabei keine Gewalt anthun.





H moll.

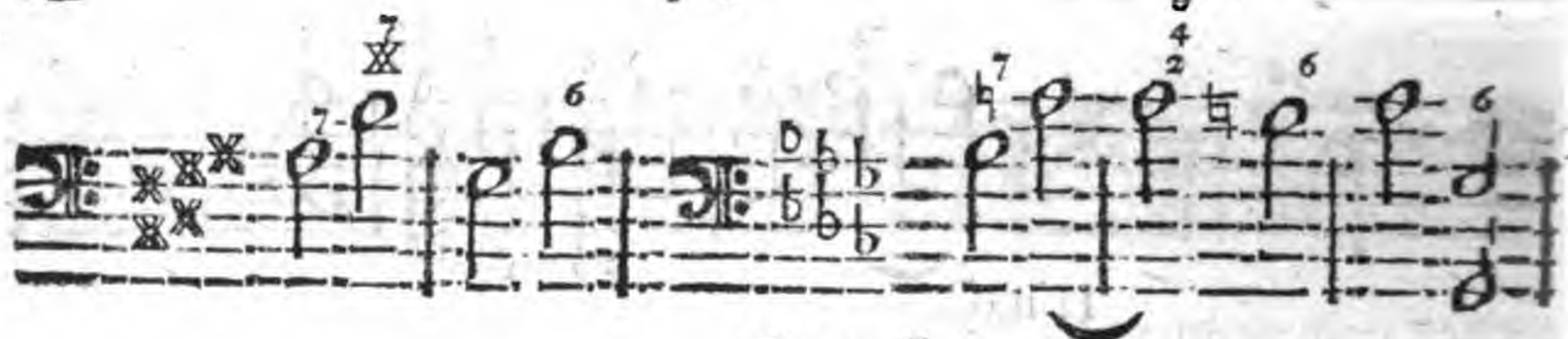


Fis moll.

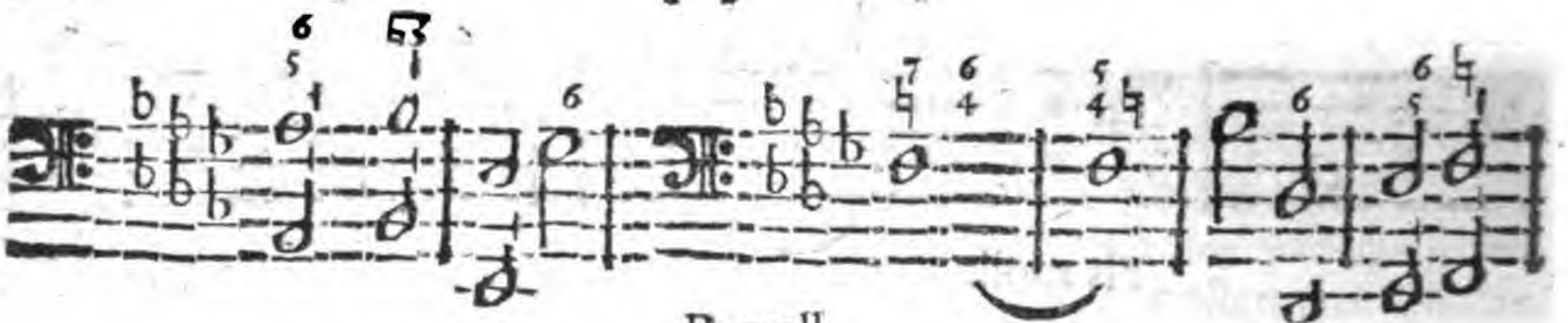
Cis moll.



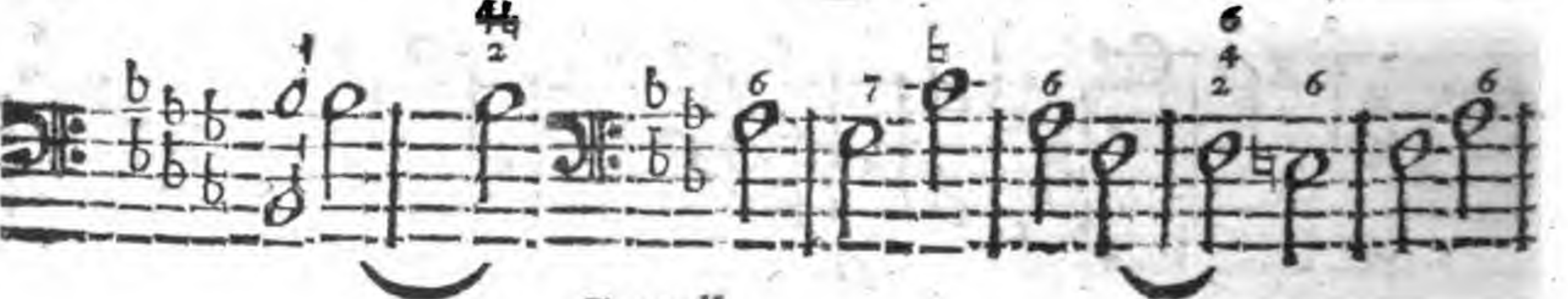
Gis moll.



D minor.



B minor.



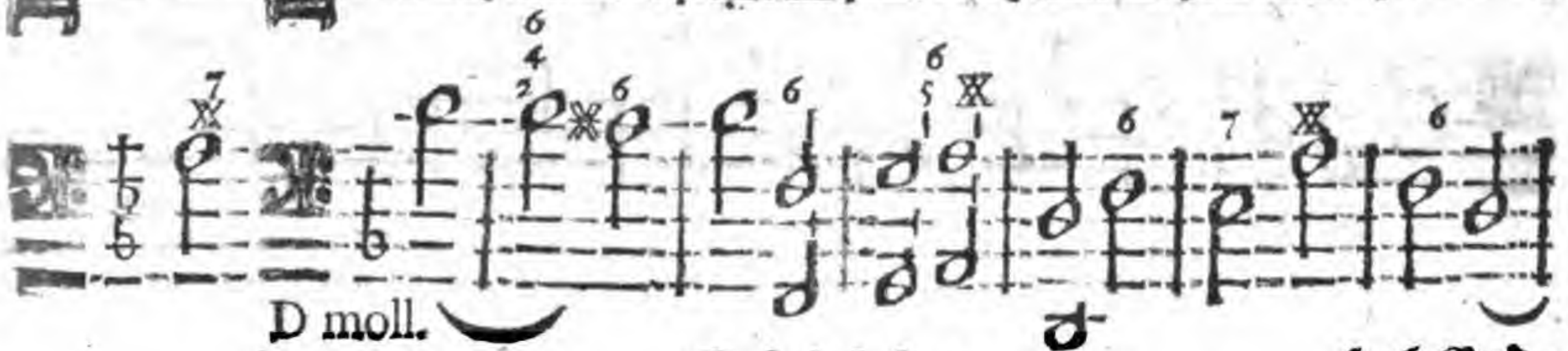
F minor.



C moll.



G moll.



D moll.

6 5 4 3 2 1

§.16. End



§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unsers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll linker Hand herum, so daß wir jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entsteht, und folgar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfalls in diesen Exempel der Kürze befließen. Denn aus dem bisherigen wird ein Music-verständiger schon so weit haben einsehen lernen, daß er sich bey jedwedem Modo solcher Exempel von selbst mehr oder weniger aufhalten, und solchergestalt die Circulationes nach unsern obigen principio und seinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürzen wird können.



A moll.

D moll.

(n) In der öfters gedachten Organisten-Probe des Herrn Capellmeisters Mattheison findet sich p. 38. seqv. eine Circulation dieser Arth, wobey die, über der andern Helffe

Das V. Capitel.

Von einem Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortreflichen Nutz bedienen kan.

§. 1.



Ir haben es hier nicht mit denen Modis der alten, (a) sondern mit unsern bekandten 24. modis Musicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher Weise ihre Musicalischen Compositiones einzurichten pflegen. Daß nun die gründliche Erkenntniß dieser modorum so wohl einen

fundamentalen General-Bassisten, als auch vornehmlich einen Componisten sehr nöthig, ja unentbehrlich sey, hieran wird wohl kein vernünftiger Musicus zweifeln. Wie man aber zu solider, und vollkommener Erkenntniß gedachter modorum gelangen, ihre reciproce Verwandtschaft genau unterscheiden, und in selbigen nach Gefallen vor- und rückwärts in nahe, und weit abgelegene Modos gehen könne, ohne sich in geringsten zu verirren: Hierinnen hat meines Erachtens noch niemand den rechten Weg erfunden, ob sich gleich verschiedene Autores mit unvollkommener Circul-Arbeit der Modorum practicorum (b) abgegeben haben.

§. 2. Die bekandte Arth des Kircheri, alle Modos per Quartas & Quintas zu circuliren, ist eine der unvollkommensten. Denn wenn man z. E. von einem Modo majori anfänget, und gehet so lange per 4tas oder per 5tas fort, biß man wieder in den ersten Modum gelanget, so sind alle 12. modi minores aussenblieben, die man nicht zu suchen weiß, wo sie hingehören.

Nun nu 3

(a) Hiervon siehe die letzten SS. dieses Capitel.

(b) Denn von theoretischer Circul-Arbeit des Monochordi ist hier nicht die Rede.

hören. Fänget man von einem Modo minori an, und procediret auff gleiche Arth per 4tas oder per 5tas so verlichret man wieder alle 12. modos majores. Dahero weiß man weder diese, noch jene zu finden, so oft man aus einem Modo majori in einen abgelegenen Modum minorem, oder aus einen modo minori in einen abgelegenen Modum majorem gehen will.

§. 3. Etwas näher scheinen andere Autores zum Zweck getroffen zu haben, welche die Modos durch lauter Tertien auff folgende Arth zu circuliren suchen.



Dieses obscure Schema circuliret zwar vor- und rückwärts (descendendo und ascendendo per 3as) alle Modos majores und minores: allein es hat diesen ganz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedweden 2. Modis (wie zu ersehen) wechselsweise in die 3. maj. springet, welches in 24. Modis 12. mahl geschieht. Wie nun allen verständigen Practicis bekandt, daß man aus jedweden Modo nicht so geraden Weges in den, umb eine 3. maj. drüber oder drunter gelegenen Modum (c) fallen könne, ohne

(c) Z. E. Wenn das Ohr allbereit durch die vorhergehende Harmonie an das f. dur gewöhnet ist, so kan man nicht so plump, und auf einmahl in das a moll fallen: Ist das Ohr durch die vorhergehende Harmonie an das a moll gewöhnet,

ne dem Ohre einige Empfindlichkeit zu verursachen, und gleichsam aus dem Haupt-Tone zu weichen: so folget hieraus, daß diese Arth der Circulation in praxi sehr unbequem, und viel unbrauchbarer sey, als die vorhergehende Circulation des Kircheri, weil in dieser das Gehöre viel eher einen geschwinden Gang in 5tam & 4tam modi, (d) als in 3. majorem unter oder über sich, vertragen kan. Ja eben aus diesen principio des Gehöres beweiset sich die Sache von selbst, daß in der Circulation per 3as die Modi nicht in ihrer Natur gemäßen Ordnung liegen, wie sie einander am nächsten verwandt sind. Denn da das Gehöre gedachter massen einen geschwinden Gang in die 5tam modi viel eher vertragen kan, als in die 3. maj. modi, so lieget doch diese 3. maj. bey allen Modis majoribus des obigen Schematis, ascendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 5te. 3. E. im f dur lieget die 3. maj. e. näher als die 5te g. (c. e. g.) Und da wiederum das Gehöre einen geschwinden Gang in die 4tam modi eher verträget, als in die 6tam min (e) modi minoris, so lieget dennoch diese 6ta min. in allen Modis min. des obigen Schematis, descendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 4te. 3. E. im a moll lieget die 6. min. f. näher, als die 4te d. (a. f. d.) Dahero wenn wir uns auch bemühen wolten, besagtes an sich selbst dunkle Schema in eine deutliche runde Figur des Circuls zu bringen, wie wir mit unsern beygefügtten Circul gethan, so würden sich doch in dem ambitu eines jedweden Modi 2. Haupt-Defecte von obiger Arth, und also in

24.

so kan man wiederum nicht so platt, und auf einmahl in das f dur fallen, ohne daß das Ohr in beyden casibus, diese gleichsam aus der Sphæra fallende Veränderungen des ambitus nicht attentiren, oder mercklich empfinden solte. Die wahre raison solcher Empfindlichkeit aber werden wir unten in unsern Circul finden, nemlich weil dergleichen umb eine 3 maj. von einander entlegene Modi jederzeit 2. näher verwandte Modos zwischen sich haben, welche man nicht leicht auf einmahl überspringen kan, ohne dem Ohr eine merckliche Veränderung zu geben.

- (d) Die wahre raison werden wir wiederum in unsern Circul finden, nemlich weil bey dem Gange in die 4tam & 5tam modi nur ein einziger modus intermedius, oder näher verwandter modus übersprungen wird.
- (e) Welche eine umbgekehrte, oder unter sich springende 3. maj. ist,

24. Modis, 48. dergleichen Defecte ereignen, welche sich alle gar deutlich demonstrieren lassen. Mithin lieget die übel rangirte Ordnung, und Unbrauchbarkeit der Circulation per 3as genugsam an Tage.

§. 4. Weil wir aber wissen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. Modi in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder Modus a part seine so natürlichen, und ungezwungenen Ausschweifungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr in geringsten nichts zu leiden bekommt, wenn man damit ordentlich verfähret: so kan man hieraus den sichern Vernunftschluß machen, daß nothwendig unter denen sämtlichen Modis Musicis so eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Anverwandtschaft seyn müsse, durch welche man alle Modos Musicos gradatim, und gleichsam Stufenweise ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Cammer in die andere, vor und rückwärts gehen könne, ohne dem Gehöre durch die per 3as majores springende Modos, oder andere üble Gänge die geringste Härtigkeit zu verursachen. Also fraget sich nunmehr, woher wir dergleichen Natur-gemäße Ordnung erfinden?

§. 5. Ich willes ohne eiteln Ruhm erzählen, mit was vor Gelegenheit ich allbereit in meinen noch jungen Jahren auff dergleichen richtige Ordnung der Modorum gerathen, die ich noch bis dato vor die einzige und beste Connexion aller Modorum halte, welche auch von unsern Nachkommen niemahls besser wird können erfunden werden, so lange als Music, Music bleibet. Ich genosse nehmlich dazumahl in der Composition die Lehre des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das Clavier zu excoliren, und meinen Meister hierinnen zu imitiren suchte. Weil mir nun einmahl in Sinn kam, alle Tone auff dem ganzen Clavier nach der Composition durchzugehen, so dachte ich nach, auff was vor Urth dieses zu practiciren seyn möchte. Mein Lehrmeister hatte mir zwar etwas von dem oben gemeldten

(f) Nachdem ich schon vorher in meinen 13ten Jahre allbereit an kleinen Orten starke Kirchen-Musiquen componiret, und selbst dirigiret hatte.

meldten Circul des Kircheri gesaget, allein dieser gab mir keine Satisfaction, so oft ich mir vorsezte, aus einem Modo maj. in einen weit abgelegenen modum min. & vice versa zu gehen. Von der Circulation per 3as wußte ich damahls noch gar nichts, und von meinem Lehrmeister kunte ich auch weiter nichts erfahren, also probirte ich es eine Zeitlang ganz vergebens. Endlich fiel mir ein, daß gleichwohl jedweder Modus seinen natürlichen ambitum (davon ich zur Gnüge informiret war) habe, und man ohne Zwang in die Neben-Töne auszuweichen pflege; woben ich ferner überlegte, daß die verschiedenen ambitus der Modorum c. dur, g. dur, a. moll, e. moll &c. einander in die Grängen giengen, und also einander am nächsten verwandt seyn mußten; welche ambitus modorum ich wiederum gegen andere mehr entfernte Modos hielte, und so vielerley Abrisse der rangirten Modorum auff dem Pappiere machte, biß ich endlich auff diejenige Ordnung aller Modorum gerieth, wie sie in beygefügten Circul zu ersehen. Ich probirte diesen Circul auff allerhand Arth auff dem Clavier, und freuete mich sonderlich darüber, als ich den natürlichen ambitum eines jedweden Modi insonderheit, so wie es die c. 2. h. sect. befindlichen Tabellen angegeben in der schönsten Ordnung darinnen fand. Dahero wußte ich mich zwar viel, damit, daß ich alle Töne auf dem Claviere vor- und rückwärts nach Gefallen durch wandern kunte, allein ich that mich doch mit diesen Künsten nicht hervor, aus eigenen Mißtrauen, weil ich nicht glauben kunte, daß ich der erste Erfinder dieses Circuls seyn kunte, sondern es vielleicht schon eine bekandte Sache wäre, die man mir aus Neid hätte verbergen wollen. Als ich aber nachgehends weder in praxi Leute gefunden, die mir es auf dem Clavier in Circulirung der Töne so richtig hätten nachthun können, noch in so vielen Musicalischen Tractätgen (die ich mit Fleiß auffsuchte) etwas davon zu sehen bekam: so fieng ich endlich an zu glauben, daß ich der erste Autor dieser nützlichen Erfindung seyn müsse, dahero ich mehrgedachten Circul in meinen ehemahligen Tractat der Musicalischen Welt mitzutheilen kein Bedencken getragen, wiewohl ich dazumahl noch nicht die courage gehabt, die darinnen specificirten 24. Töne öffentlich mit dem Nahmen der 24. Modorum Musicorum zu tauffen, ob ich gleich in mir selbst perluadiret war, daß man bey Erkenntniß dieses Circuls die

Do o o o

alten

alten modos (g) ganz und gar entrathen künnte. Indes ist man heut zu Tage völlig überzeuget, daß es die wahrhaftigen, in der Natur selbst gegründeten 24. Modi Musici sind, weswegen wir nunmehr unsern Circul Natur, Verwandtschaft und vielfachen Nuß deutlich beschreiben, und mit gnugsamen Exempeln erläutern wollen.

§. 6. Erstlich sind in besagten Circul alle Modi dergestalt ordentlich rangiret, wie sie von Natur einander am nächsten verwandt seynd, so daß man z. E. præcise sagen kan: daß g moll und c moll dem B dur näher verwandt, als alle andere modi, weil besagtes g moll dem B dur zur rechten Hand, und das c moll zur linken Hand am allernächsten lieget. Hingegen ist das dis dur gemeldten B dur um einen grad weniger verwandt, weil ein Modus dazwischen lieget. Das D moll ist mehr besagten B dur um 2. grad weniger verwandt, als das g moll, weil 2. modi dazwischen liegen &c. Eben also kan man ferner sagen, daß z. E. das D dur zwar dem C dur wenig oder gar nicht verwandt sey, weil 3. Modi dazwischen liegen: Jedoch ist es ihm, comparativè zu reden, näher verwandt, als das a dur, oder C dur, welche um so viel Grad weiter von dem c dur entfernt. Auf diese Arth kan man die reciproce Verwandtschaft aller Modorum nach denen gradibus rechter und linker Hand im Circul eben so accurat finden, wie man etwan in Jure die gradus der Verwandtschaft nach der Linea ascendente & descendente abzuzählen pfleget.

§. 7. Wolte nun in dieser wichtigen Materie mancher nachdenkende Componist auch den sichern Grund dieser so accuraten Verwandtschaft unserer Modorum wissen: so wollen wir den Beweis auff folgende Arth anstellen. Nehmlich wenn wir in unsern Circul vom c dur an, die Systemata aller zur rechten Hand liegenden Modorum nach der Reihe bis auff das fis dur richtig bezeichnen, so werden wir diese Umstände finden,

- 1) Daß jedes mahl 2. neben einander liegende Modi unter einerley Bezeichnung fallen.
- 2) Daß

(g) Welche allerdings Geschwister-Kinder sind mit dem Darapti, Datafi, Bocardo, und übrigen Herrn Spieß-Gesellen in der alten Logica, wie ich in meinem alten Tractat angemerket.

2) Daß jederzeit die Bezeichnung von 2. zu 2. Modis um ein \times vermehret wird, wie folgendes erste Exempel ausweist.

Bezeichnen wir aber von a moll an, die Systemata aller zur linken Hand liegenden Modorum richtig, biß auff das fis dur, so finden wir eben die gemeldten 2. Umstände mit dem b. wie folgendes andere Exempel ausweist.



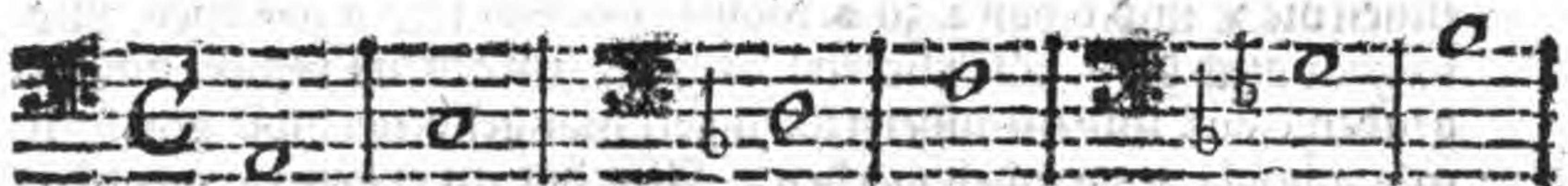
Ex. 1. e dur a moll g dur e moll d dur H moll



a dur fis moll e dur cis moll H dur gis moll



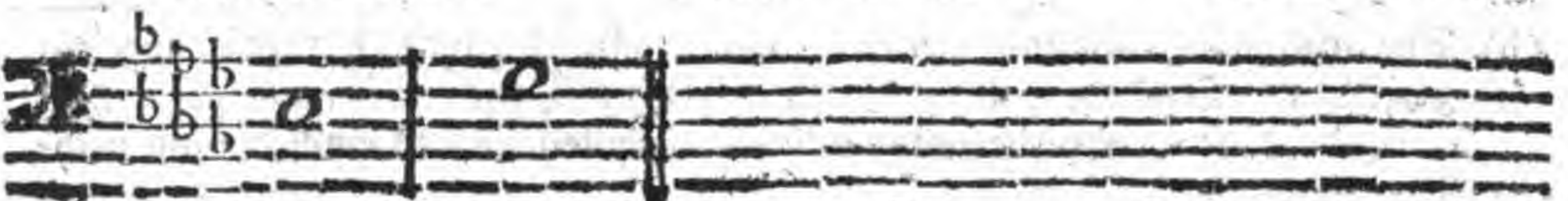
fis dur.



Ex. 2. A moll e dur d moll f dur g moll B dur



c moll Dis dur f moll as dur B moll cis dur



Dis moll fis dur.

Do o o o 2

Mit

Mit diesen 2. Exempeln wollen wir nun gleichsam Stufenweise zu unsern Beweis gelangen, und argumentiren wir auff dreyfache Art also:

(1) Daß diejenigen 2. Modi (einer major, der andere minor) welche durch die gangen 2. Exempel jedesmahl unter einerley Bezeichnung des Systematis fallen, nothwendig einander am allernächsten verwandt seyn müssen, so daß kein dritter Modus dazwischen liegen könnte. ratio: sie haben in ihrer specie *gva* überall einerley Claves, nur diese in veränderter Ordnung. z. E. Daß *g dur* hat in seiner specie *gva* die Claves: *g a h c d e fis g*, und das unter eben dieser Bezeichnung liegende *e moll* hat eben besagte Claves in anderer Ordnung: *e fis g a h c d e*. Dann mit allen übrigen 22. Modis *fec* i einziger Modus zu finden, welcher mit dem *g dur* und *e moll* vollkommenen einerley Claves oder einerley speciem *gva* aufweisen kan, so folget unbetrüglich, daß gedachte 2. Modi einander am nächsten verwandt seyn müssen, und kein Modus dazwischen eingerückt werden könnte. Ebenso verhält es sich mit allen andern Bezeichnungen der Systematum.

(2) Müssen die, in unsern obigen 2. Exempeln, auff einander folgende differente Bezeichnungen der Systematum, nebst ihren speciebus *gvarum* (h) wiederum einander am nächsten verwandt seyn, weil darinnen die *x* und *b* von 2. zu 2. Modis gradatim (*) anwachsen, und folgar auch die 7. natürlichen Claves des, im ersten Exempel anfangenden *c dur*, und in andern Exempel anfangenden *a moll*, gradatim in Semitonia verwandelt werden. Also hat im ersten Exempel die andere Bezeichnung des Systematis, worunter das *g dur* und *e moll* fallen, nur ein *x* vor sich: folgar wird auch hier, von denen 7. natürlichen Clavibus nur ein Clavis, nemlich *f*. in ein Semitonium (*fis*) verwandelt. Die 3te Bezeichnung, worunter das *D dur* und *h moll* fallen,

(h) Die richtige Bezeichnung eines Systematis modi giebt auch die richtige speciem *gva* an, und ist es daher einerley, ob man sagt: Diese 2. differente speciss *gvarum*, oder diese 2. richtig bezeichnete differente Systemata sind einander am nächsten verwandt.

(*) i. e. nach der ordentlichen progressionem Arithmetica 1. 2. 3. 4. &c.

fallen, hat 2 x vor sich, und verwandelt also auch 2. natürliche Claves, nemlich f. und c. in 2. Semitonia (cis und fis). Die 4te Bezeichnung hat 3. x vor sich, und verwandelt also 3. natürliche Claves in 3. Semitonia. Und so mit allen übrigen Bezeichnungen durch obige beyde Exempel. Gleichwie man nun so wohl nach dem Gehöre, als nach der Vernunft folgendes principium zum Grunde setzen kan: Daß je weniger Claves von denen 7. natürlichen Clavibus des c dur und a moll, durch x und b. in Semitonia verwandelt werden, je näher müssen diese verwandelte species 8varum dem besagten c dur und a moll verwandt seyn, und je mehr Claves hingegen, von denen 7. natürlichen Clavibus durch x und b. in Semitonia verwandelt werden, je weiter müssen dergleichen verwandelte species 8varum von gedachten c dur und a moll entfernt seyn; also folget aus diesem principio der unbetrüglische Schluß, daß alle richtig bezeichnete Systemata unserer beyden Exempel eben deswegen in accurater Ordnung, wie sie einander am nächsten vermindert, rangiret sind, weil darinnen die x und b. von 2. zu 2. Modis nur gradatim vermehret werden. Dahero kan nun keine einzige Bezeichnung der Systematum, in diesen 2. Exempeln verwechselt oder versetzt werden, weil sonst so gleich die x und b. nicht mehr gradatim anwachsen, sondern eine unordentliche progression und Vermischung der selben erfolgen würde. z. E. Wenn wir in dem obigen andern Exempel zwischen die 2. Bezeichnungen der Systematum f. dur und g moll eine dritte Bezeichnung oder species 8va, nemlich das c moll einrücken wolten, so hätte solcher gestalt das f dur in seiner Bezeichnung ein b. das c moll hätte 3. b. und das g moll nur 2. b. Es ist aber 1. 3. 2. nicht die ordentliche progression der anwachsenden b. also wäre diese Ordnung falsch. Wolten wir statt des c moll z. E. das f moll hinein rücken, so hat diese species 8va 4. b. in ihrer Bezeichnung, also käme eine viel ungeschicktere progression, nemlich 1. 4. 2. heraus. Auf diese Art mag man es mit allen andern Bezeichnungen der Systematum probiren, so wird sich jederzeit die falsche Ordnung von selbst entdecken.

Haben wir nun durch die bisherigen 2. puncte erwiesen, daß in unsern obigen Exempeln kein anderer Modus weder zwischen die differente Bezeichnungen der Systematum, noch zwischen die, unter einerley Bezeichnung stehende 2. Modos kan eingerücktet werden, so bleibet uns nur noch zu beweisen übrig:

(3) Daß auch die 2. unter einerley Bezeichnung stehende Modi unserer Exempel niemahls unter sich selbst verwechselt werden können. ratio: Es entstände hieraus die oben gedachte Circulatio per 3as, deren Ungeschicklichkeit, und unnatürliche Ordnung wir oben allbereit gn. 19. sam erwiesen. Denn wenn wir e. g. die in unsern ersten Exempel neben einander liegende 6. ersten Modos also verwechseln: a moll, c dur, e moll, g dur, h moll, d dur &c. so entstehet die Circulatio per 3as ascendendo, A. c. e. g. h. d. verwechseln wir die in unsern andern Exempel neben einander liegenden 6. ersten Modos auff gleiche Arth: c dur, a moll, f dur, d moll, B dur, g moll &c. so entstehet die Circulatio per 3as descendendo, c. a. f. d. B. G. Diese unnatürliche Circulationes fallen aber bey unserer Ordnung der obigen 2. Exempel gänzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einen Modo in den andern gehen oder nach Gefallen den nechsten Modum überspringen kan, (wie wir gleich 19. sehen werden) ohne dem Ohre den geringsten Anstoß zu geben.

§. 8. Auff diese Arth haben wir nun die rangirte Ordnung aller 24. Modorum unseres Circuls mit theoretischen Gründen dergestalt befestiget, daß kein einziger Modus von allen, mit raison kan verwechselt, oder versetzt werden, wofern man nicht gleichsam der Natur selbst Gewalt anthun, und die Gradus der Verwandtschaft brechen will. Daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmt, solches beweiset sich von selbst, wenn wir die oben C. 2. h. Sect. befindlichen Tabellen gegen unsern Circul halten. Denn da findet man, daß alle daselbst angegebene 24. differente ambitus modorum (davon jedweder ambitus aus 6. eigenen Tönen oder modis bestehet) in unsern Circul so Natur-gemäß in einander geschlossen sind, daß man daraus nach Gefallen einen Modum maj. oder min. zum Haupt-Modo

Modo erwählen mag, welchen man will, so findet man so gleich seine Neben-Töne oder seinen regulirten ambitum an beyden Seiten in so accurater Ordnung, wie sie einander am nächsten verwandt sind. Und zwar mit diesen Unterscheid, daß ieder der Modus maj. die nächsten 3. Modos zur rechten Hand, und die nächsten 2. zur linken Hand zu seinen regulirten ambitu hat, da hingegen ieder der Modus minor die nächsten 3. modos zur linken Hand, und die nächsten 2. zur rechten Hand vor seinen regulirten ambitum erkennt.

§. 9. Nun gehen wir weiter, und fragen, wie man sich dieses musicalischen Circuls sicher bedienen, und die darinnen befindliche 24. Modos ohne Verlesung des Gehörs circuliren könne? Antwort: Hierzu gehören 2. Haupt-Principia, die man wohl in acht nehmen muß, wenn man nicht anstossen will, nemlich

1) Muß man niemahls gern 2. modos zugleich, (i) sondern nur einen auf einmahl überspringen, wofern man nicht überall gradatim von modo zu modo gehen will.

2) Muß

(i) Ein Musio-verständiger kan davon diese Probe machen, um zu sehen, was daraus vor Casus entstehen, wenn man 2. Modos auf einmahl überspringet.

1) Nimmet er in unsern Circul einen Modum maj. vor sich, z. E. c dur, und überspringet 2. modos zur rechten Hand, so findet er das e moll, welches um eine 3. maj. von dem c dur entfernt, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß.

2) Überspringet er aus eben diesen Modo maj. c. dur, 2. modos zur linken Hand, so findet er das g moll, welches gang und gar mit dem c dur nichts zu thun hat, und ausser denen Gränzen seines regulirten ambitus ist,

3) Nimmet er aus unsern Circul einen modum min. heraus, z. E. a moll, und überspringet 2. modos zur linken Hand, so findet er das f dur, welches um eine 6. min oder umgekehrte 3. maj. von dem a moll entfernt, und also oben gedachter massen gleichfals sehr behutsam will tractiret seyn.

4) Überspringet er aus eben diesen modo min. a moll, 2. modos zur rechten Hand, so findet er das d dur, welches wiederum mit dem a moll nichts zu thun hat, und ausser denen Gränzen seines ordinairen ambitus ist. Auf diesen 4. Casibus beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die modos nicht gewalt-

2) Muß man sonderlich aus demjenigen Modo, woran sich das Ohr durch vorhergegangene lange Harmonie allbereit gewöhnet, sehr langsam und mit besonderer Behutsamkeit in entfernte Tone abweichen. (k) Welches principium sich hingegen von selbst limitiret wenn man gleich anfängt, viele modos nach dem vorhergehenden principio zu circuliren, ohne sich bey einem einzigen allzu lange, ich sage, allzu lange aufzuhalten.

§. 10. Nach diesen principiis wollen wir nun unsere 24 modos auf verschiedene Arth, und zwar in 6. besondern Exempeln circuliren. In dem ersten Exempel wollen wir

1. Von dem C dur an, alle Modos zur rechten Hand herum gradatim circuliren, biß wir wieder zum C dur gelangen, wo wir angefangen.
2. In dem andern Exempel wollen wir von gedachten C dur an, alle modos zur linken Hand herum auf gleiche Arth gradatim circuliren.
3. In dem 3ten Exempel wollen wir von einem Modo mai. nemlich von unsern C dur anfangen, und rechter Hand herum iedeßmahl einen Modum überspringen, biß wir wieder zu dem angefangenen modo gelangen.

4. In

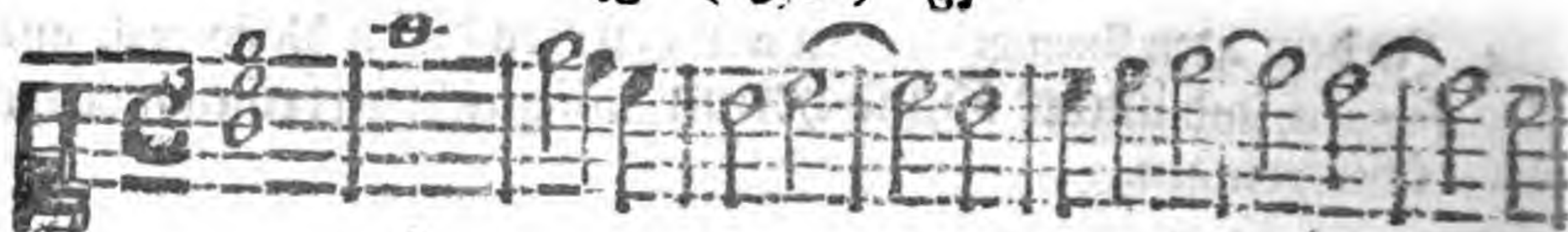
waltsam, sondern Natur-gemäß circuliren, daß das Ohr nichts dabey zu leiden hat. Guten Practicis ihre außerordentliche Künste unbenommen.

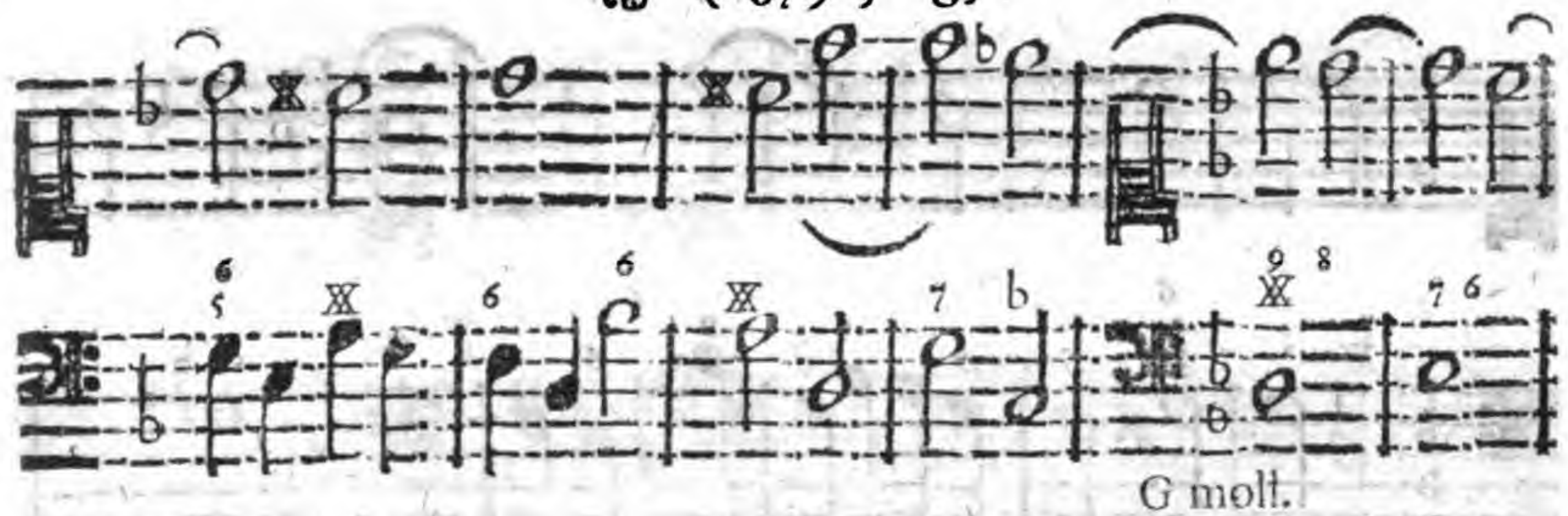
(k) Gesezt das Ohr hätte sich durch vorhergegangene lange Harmonie an das B dur gewöhnet, so würde es harte ausfallen, wenn man unverhofft und auf einmahl in weit abgelegene Modos dieses Circuls entweichen wolte. Flattiret man aber vorher das Ohr so lange durch unbeständige Abwechselung der, dem B dur an verwandten Modorum, g moll, c moll. f dur &c. biß es die Harmonie des besagten B dur gleichsam nach und nach vergessen hat, so wird es alsdenn die Ausweichung in weit entfernte Modos viel eher vertragen können. Es ist dieses eine Remarque von nicht geringer Wichtigkeit, sie kömmt aber mehr auf Praxin und Judicium an, als daß man hiervon weitläufftige Exempel geben könne.

4. In dem 4ten Exempel wollen wir von eben diesen Modo maj. anfangen, und linker Hand herum auff gleiche Art einen Modum überspringen.
5. In dem 5ten Exempel wollen wir von einem Modo min. nehmlich vom a moll anfangen, und rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.
6. In dem 6ten Exempel wollen wir endlich von eben diesen Modo min. anfangen, und linker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.

Alle diese Exempel aber wollen wir im stylo gravi oder Alla breve vorstellen, nicht der Meinung, daß man diesen regulirten stylum wieder seine Natur zu dergleichen Exorbitantien obligiren wolte: sondern weil man daraus den Schluß machen kan, daß wenn dergleichen Circulationes sich in diesen harmoniösen und legalen Stylo ohne Verletzung des Gehöres practiciren lassen, so muß es nothwendig in allen andern viel frehern Stylis desto eher angehen, allwo man mit einzeln Stimmen sich auffhalten, hin und wieder badiniren, und das Ohr mit mehrern Finessen betrügen kan.

§. 11. Wir schreiten also zum ersten Exempel, und zwar geben wir jedesmahl nur die euserste Stimme der rechten Hand zu dem bezifferten Basse an, mit dem Bedeuten, daß wer diese Exempel durchspielen und nach seinem Gehöre probiren will, der mag die Mittel Stimmen selbst, so wohl mit der rechten als linken Hand so vollstimmig dazu greiffen, als es ihm gefällig, welches vollstimmige Wesen allhier in Noten zu setzen, eben so überflüssig wäre, als es die Exempel nur obscur machen würde.





G moll.

Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachet. Es gehet diese piece aus dem F. moll, und nimmet die Circulation also ihren Anfang:

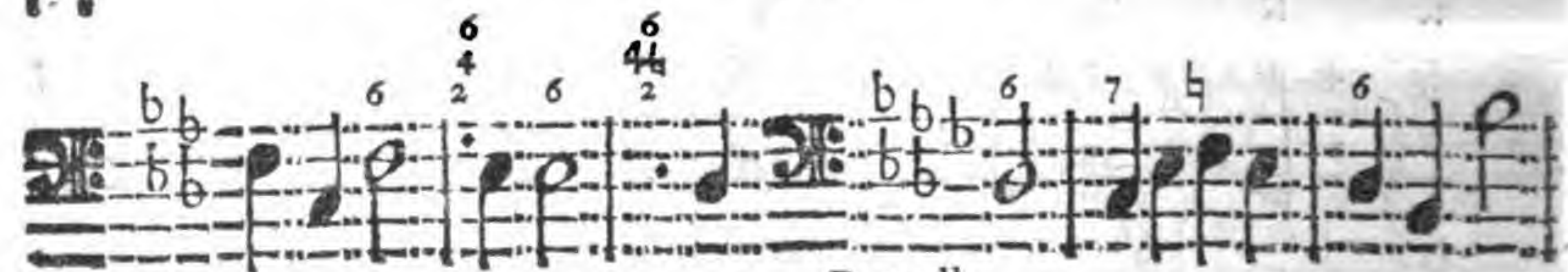




C moll.



F moll.



B moll.



Dis moll.

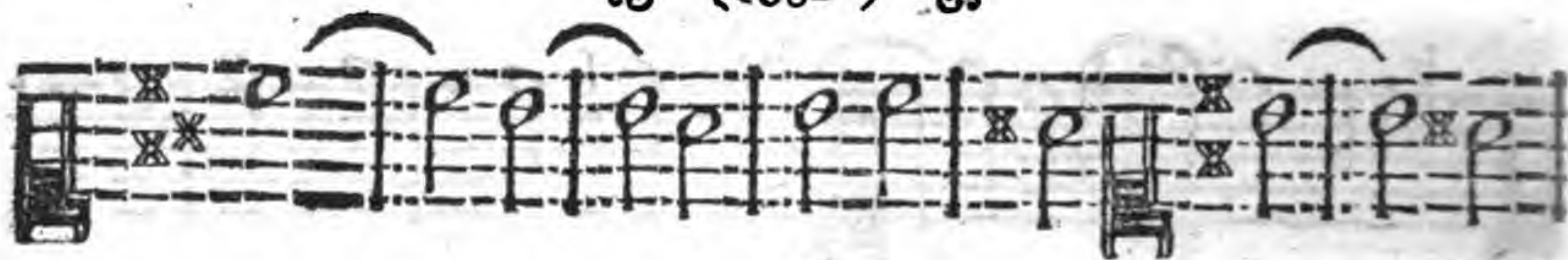


Gis moll.



Cis moll.

tttt



Fis moll.

H moll.



E moll.



A moll.



§. 17. In diesen Exempel wird man observiren, daß die Circulatione modorum min. per 4tas, bald durch das Semitonium, bald durch die 6tam min. bald auch durch die rechte 4te (welcher aber das Semitonium und 6ta min. modi iederzeit nachfolgen) in neue Modos einzutreten pfleget. Nachdem wir nun solchergestalt unsere vorgesezten 6. Circulationes modorum nach unsern oben zum Grunde gesezten 2. Haupt-Principiis zu Ende gebracht, so fraget sich nunmehr, ob es nicht möglich sey, alle 24. Modos unsers Circuls dergestalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. Modos zugleich überspringe? Antwort: Wir haben schon oben in der Nota (i) die 4. außerordentlichen Casus vorgestellet, welche aus dergleichen Übersprungung zweyer Modorum entstehen, und hieraus folget der Schluß, daß es sehr schwehr, ja gar impracticabel falle, dergleichen Circulation aller Modorum anzustellen. Denn ob man gleich den ersten Sprung über 2. Modos mit guter Arth wagen kan (welches guten Practicis nichts neues ist); so kan man doch nicht wohl einen solchen Sprung über die 2. folgende Modos wiederholen, ohne dem Ohre einen empfindlichen Stoß zu geben. Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. Modos, so fället es dem Gehöre gang unerträglich, ratio: Die Species Octavarum werden zu jähling verändert, und je mehr man frembde b x oder 4 dem Gehöre auff einmahl (o) auffdringet, welche es doch vorhero nicht gehöret hat, je

T t t t t 2

(o) Wir haben oben gezeiget, daß je weiter man in unsern Circul rechter und linker Hand fortgehet, je mehr vermehren sich die vorgezeichneten x und b, der Modorum nach der ordentlichen Zahl.

je unleidlicher fällt ihm dergleichen gewaltsame Veränderung. Ja eben daher haben alle consonirende (bisweilen auch dissonirende) harte Sätze der Compositorum ihren Uhrsprung, weil sie zu jähling aus dem Modo gewichen, i. e. nach unsern Circul zu viel Modos auff einmahl übersprungen haben (p). Es bleibet also bey unsern Haupt-Principio, daß man bey ordentlicher Circulirung der Modorum nicht leichte mehr, als einen Modum auff einmahl überspringen solle, wofern man Natur gemäß verfahren will.

§. 18. Wir gehen weiter, und da wir bishero verschiedene Proben der Circulation aller Modorum, in dem vollstimmigen pathetischen Al-labreve gesehen; von welchen stylo man zwar oben gedachter massen, sicher auff alle die übrigen stylos schliessen kan: so möchten doch manche Liebhaber vielleicht auch eine wirkliche Probe vor denen Augen zu haben verlangen, daß sich eben dergleichen Circulationes im stylo figurato, und in wenig Stimmen practiciren lassen. Diesen zu gefallen wollen wir annoch folgendes Exempel beysügen, darinnen wir unsern Circul von dem a moll an, rechter Hand herum, nur mit 2. Stimmen, ohne einiges andere Accompagnement durchwandern, und da den der Fantasie die Freyheit lassen wollen, daß sie bald gradatim, bald mit Übersprungung eines Modi verfahren möge, nachdem es der Einfall, und die Modulation mit sich bringen wird. (q)

(p) Die c. 1. huj. Sect. erklärte Verwechslung der musicalischen Generum gehöret auch hieher;

(q) Dieses ist in praxi die beste Arth, in abgelegene modos auszuweichen, oder alle 24. Modos links und rechter Hand zu circuliren, ratio: Es behält solchergestalt die Invention, der Gusto und die Ausarbeitung des Componisten die völlige Freyheit, nach Gefallen und ohne gezwungenes Wesen zu operiren. Zumahl wenn man sich auch noch dieser nützlichen Freyheit dabey bedienen will, daß man nicht iederzeit (wie in allen obigen Exempeln zur Probe geschehen müssen) in dem Circul gerade fort durch die Modos gehe, sondern nach Anleitung unserer Fantasie, 3. E. 3=4=5= und mehr Modos, theils per gradus, theils per Saltus, vorwärts, hernach einige von diesen wieder rückwärts, alsdenn wiederum so viel Modos vorwärts ic. durchwandere, auf welche Arth man unzählige Veränderungen in abgelegene Modos kan hören lassen,



Un poco allegro, mà cantabile.

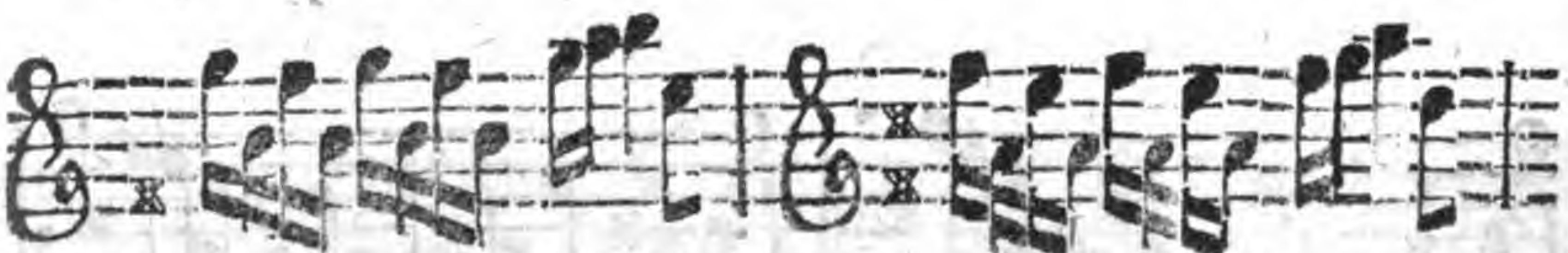


A moll.



G dur.

E moll.



D dur.



Hmoll.



A dur.



Fis moll.



Cis moll.

Handwritten signature or mark.

Handwritten signature or mark.



H dur.



Gis moll.



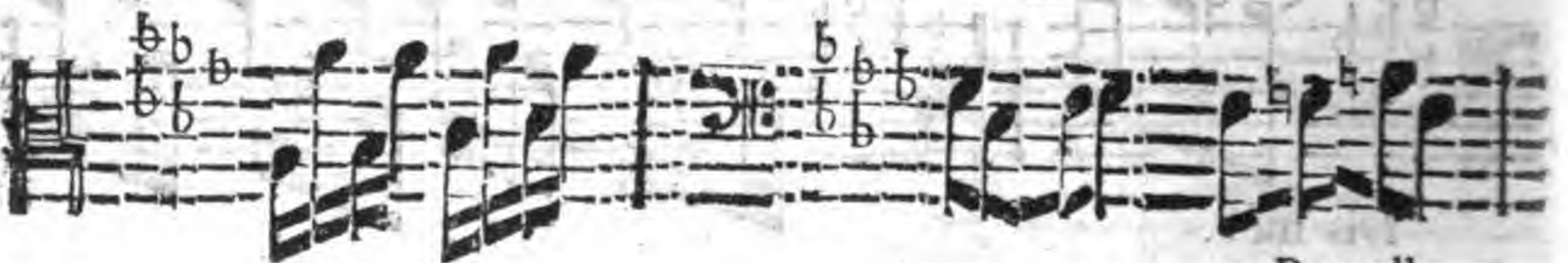
Dis moll.



U n u n n



Cis dur.



B moll.



As dur.



F moll.



Dis dur.



C moll.



B dur.



G moll.



F dur.



D moll.



Hom 3



C dur.



A moll.



§. 19. In diesen Exempel mangelt es meines erachtens weder an Invention, Gusto, nach Contrapunctistischen Transpositionibus, und dennoch haben wir wenige von denen 24. Modis übersprungen. Eben auff solche Artz kan man mit allen übrigen oben erklähten Circulationibus, (*) in diesen stylo verfahren, wer sich nur ein wenig Mühe geben will. Wir aber können uns mit überflüssigen Exempeln nicht ferner aufhalten, deswegen gehen wir weiter, und nachdem wir bisshero überhaupt die Ordnung, Verwandtschaft, und Kunstgriffe unsers Circuls zur Gnüge beschrieben, so müssen wir nun auch insonderheit den vielfachen Nutz desselben angeben und zeigen, auff wie vielerley Artz selbiger in Musicis mit besondern Vortheil zu gebrauchen sey? Wir sagen demnach, daß unser Musicalische Circul vortrefliche Dienste thut:

I. In

(*) Wegen aller oben gegebenen Exempel dieser Circulationum ist annoch hier zu erinnern, daß man sich nicht daran fehren müsse, wenn in selbigen ex in curia einige

1. In der Composition selbst.
2. Im General-Bass ohne Signaturen.
3. Im præludiren vollstimmiger Instrumente.
4. In gänglicher Abschaffung der alten Modorum.

§. 20. Den ersten punct betreffend, so ist leicht zu erachten, was so wohl einen anfangenden, als schon geübten Componisten vor Vortheil daraus entstehe, wenn er durch Hülffe dieses Circuls in allen seinen Musicalischen Wercken (es sey im Kirchen-Cammer-oder Theatralischen stylo, besonders im Recitativ) mit denen Modis dergestalt frey umgehen kan, daß er selbige vor- und rückwärts nach Gefallen durchwandern, und sich niemahls verlihren möge, er sey auch, wo er wolle. Denn hat er sich ja

einige Modi bald gerade unter ihren neu eintretenden Semitonio, bald unter ihren darauff folgenden Fundamental-Clave des neubezeichneten Systematis, angeben worden. Z. E. auff folgende beyde Arten:

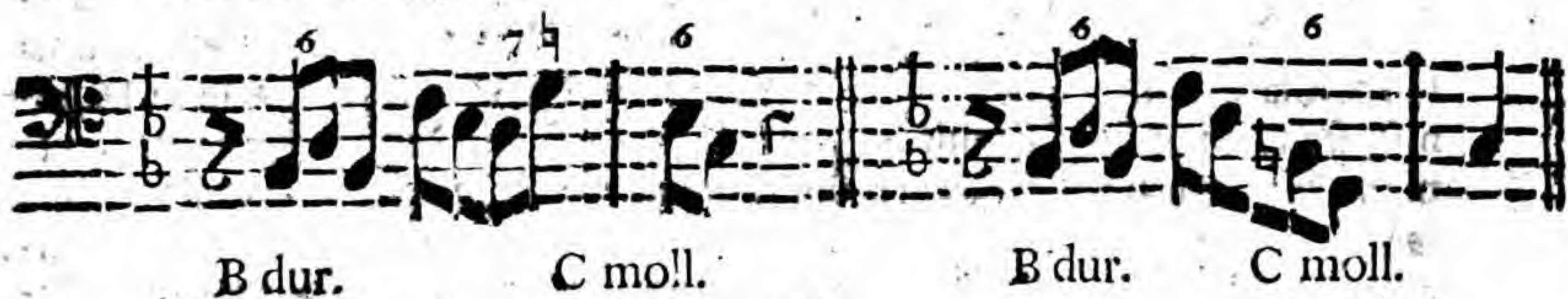
G dur. G dur.

Diese differente Angabe der Modorum ist zwar in der That einerley, wenn man aber die Sache genau nehmen will, so kan man sagen, daß dergleichen Modi præcise mit ihren vorher nicht da gewesenen Semitonio eintreten, es mag nun dieses im Basse, oder in einer obern Stimme stecken. Also tritt in folgenden 3. Exempeln das B dur, præcise mit dem einfallenden H. in das C moll, ob gleich der fundamental-Clavis C. selbst, erst nachfolget. Denn dieses C. distingviret den Modum nicht, weil dessen gangter Accord z. E. auch im G moll, B dur und

in einen schwehren, mit vielen $\times \times$ oder $b b$ (r) verbrähten Modum verwickelt, und weiß nicht wieder heraus zu kommen; so suchet er nur denselbigen Modum im Circul, da findet er zur rechten Hand die eine, und zur linken Hand die andere Thür, durch welche er Schritt vor Schritt wieder heraus, und in leichtere Modos gehen kan, wohin er selbst will. Denn er mercket sich nur in besagten Circul den Terminum à quo, nemlich den Modum, wo er ist; und suchet alsdenn den Terminum ad quem, nemlich den Modum wo er hin will, so liegen ihm die Modi intermedii so gleich vor Augen, durch welche er ordentlicher Weise passiren muß.

§. 21. Hier:

dis. dar stehen kan: Das Semitonium H. oder distingviret besagtes C moll von andern Modis, denn so bald man wieder aus dem C moll heraus gehet, so bald wird auch sein Semitonium H. wiederum verlassen.



(r) Obiter wollen wir allhier gedencfen, daß einige so genandte Neulinge dasjenige Chromatisch nennen, was mit \times bezeichnet, und alles dasjenige Enharmonische was mit b . bezeichnet ist. Daß aber diese Enharmonische Benennung wieder die wahre Historie der alten Generum lauffe, solches kan denen so genandten Neulingen nicht gelaugnet werden, und haben sie vollkommen recht. Allein sie begehen hin wiederum einen eben so grossen Fehler, wenn sie einige mit einfachen und doppelten $\times \times$ oder $b b$ bezeichnete Claves Enharmonisch, die 7. natürlichen Claves aber (c d e f g a h) in ihren unbezeichneten Systemate Diatonisch nennen.

Exrrr

§. 21. Hiernächst kan sich ein ungeübter Componist auch dieses Circuls bey solchen Compositionibus mit grossen Vortheil bedienen, wo er den regulirten Ambitum modi nicht zu überschreiten gedencket. Denn in denen c. 2 huj. Sect. oft gedachten Tabellen findet man zwar bey jedem Haupt-Modo die Neben-Tone, wohin der regulirte Ambitus modi auszuweichen pfleget: Wie aber diese Neben-Tone an einander hangen, und man bequelm aus einem in den andern gehen könne, solches muß man in unsern Circul suchen. z. E. Ein Anfänger hätte sich vorgesetzt, ein Stück, eine Arie, oder einen musicalischen Satz aus dem g dur zu componiren, so findet er

nennen. Denn es kan ja nicht widersprochen werden, daß die wahrhafften 3. Genera der alten bey uns in ein einziges, aus 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum zusammen geschmolzen worden. Nun heisset es: à toto ad partes volet sequela; ist das ganze Genus Chromatisch, so müssen nothwendig alle 12. Claves Chromatisch, und keiner davon weder Enharmonisch, noch Diatonisch seyn, man mag sie mit x. b. oder h einfach und doppelt bezeichnen, wie man will. Eben aus diesen principio können wir auch keine sogenandte Verwechselung der musicalischen Generum (wovon oben c. 1. h. Sect.) mehr statuiren. Denn wie kan man die Genera verwechseln, wenn nicht in hz, als ein einziges Genus vorhanden? Ja, sagen, die Antiquarii, man könne wohl die Terminos der alten 3. Generum behalten, umb die Sache besser zu unterscheiden, denn (fahren sie fort) es wären ja differente Dinge, und differente Harmonie, wenn z. E. die heutigen 5. Semitonia in vollstimmigen Sätzen mit einem vorgezeichneten b oder mit einem x gebraucht würden: item, wenn man die 7. natürlichen Claves auf diatonische Art unbezeichnet, oder auf Enharmonische Art mit einfach und doppelten x x oder b b gebrauchete. Allein die Moderni antworten hierauff, daß man den reellen Unterschied aller dieser Dinge, nicht in denen abgeschafften Generibus der Alten, sondern in dem differenten Ambitu der Modorum suchen müsse. Diese verursachen die differente Harmonie, auf zweyerley Arth solcher mit h x. oder b. bezeichneten einerley Clavier. Dahero wir bey unserer heutigen Music besser thäten, wenn wir ohne alle Confusion, jedweden von diesen 3. Signis h. x. b. einen à parte Namen gäben, wir möchten nun nach Arth der Teulinge das h. diatonisch, das x. chromatisch, und das b. enharmonisch nennen, oder sonst 3. geschicktere Terminos an deren Stelle setzen. So dann könnte man auch statt der alten so genandten

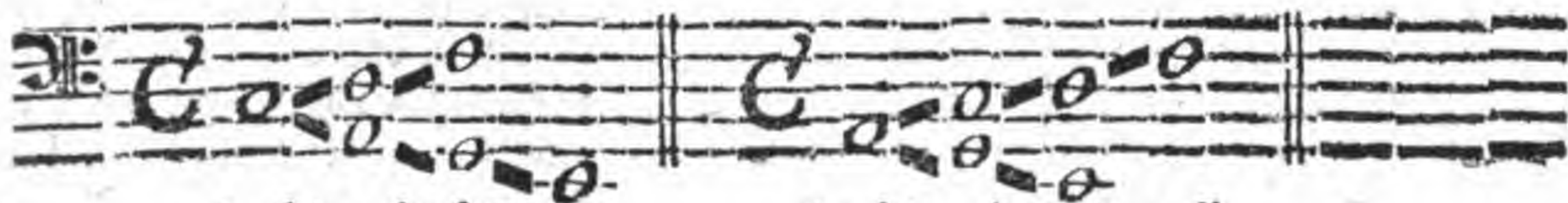
er zwar in gedachten Tabellen, daß das G dur ordentlich auszuweichen pflege in das D dur, H moll und E moll, außerordentlich aber, in das A moll und C dur: Allein wie soll er nun diese Modos verwechseln, und geschickt aus den einen in den andern gehen, ohne dem Gehöre einigen Tort zu thun? Antwort: Er suchet das G dur in unsern Circul, da findet er das oben gedachte D dur, H moll und E moll zu rechten Hand, und hingegen das A moll und C dur zur linken Hand. Solchergestalt siehet er nun, wie alle diese Modi nach ihrer nächsten Anverwandtschaft in der Reihe liegen, (s) folgar procediret er nur nach der eben gegebenen Haupt-Regel, nemlich, daß er niemahls leicht mehr als einen Modum überspringe,

X r r r r 2

ge,

Verwechslung der Generum, eine gewisse umschränckte Verwechslung der Modorum statuiren, und ihr einen eigenen Rahmen geben, die alten pappierne 3. Musicalischen Genera aber (deren existentiam uns die Antiquarii in heutiger praxi weiter nicht, als auf dem Pappiere zeigen können) hätten so dann ihren völligen Abschied. Dieses wäre ohngefehr der, über die 3. alten Genera entstandene Streit und differente Meynung der Aeltlinge und Neulinge, welche in conclusionem wiederum auff das vortreffliche Wörtgen: Nennen hinaus lauffet, ob man nemlich diese und jene Claves nach denen alten Generibus weiter Benennen, oder sie insgesamt chromatisch tauffen soll? Indes gewinnt und verliert die Music nicht das geringste dabey, man nenne sie wie man will, wenn man sich nur verstehen machet, und bin ich von dergleichen saubern Wort-Disputat ein Diener.

- (s) Ich habe sonst meinen Scholaren den regulirten Ambitum eines iedweden modi maj und min. auf unten folgende Arthen, gleichsam in einen halben Circul auff denen Lineen vorgemahlet, woraus sie leicht den Unterscheid der am nächsten an verwandten, und am weitesten abgelegenen Neben-Töne haben erkennen, und mit ihnen nach unserer gewöhnlichen Regel bald gradatim bald per saltum ohne alle Schwürrigkeit verfahren lernen. Man transponiret aber folgende 2. Schemata durch alle modos majores und minores.



Ambitus des C dur.

Ambitus des A moll.

ge, wo er nicht gradatim gehen will: so kan er unmöglich sich verirren, vielweniger das Gehör beleidigen. Denn da folget nun von sich selbst, daß er 3. E. aus dem G dur nicht so plötzlich in das H moll, als die 3. maj. fallen muß, weil 2 modi dazwischen liegen. Vielweniger wird er aus dem C dur zugeschwind in das D dur, oder aus dem A moll zugeschwind in das H moll fallen, weil jedesmahl 3 modi dazwischen liegen. Am allerwenigsten wird er sich unterstehen, aus dem C dur gerade in das H moll zu fallen, weil gar 4 modi dazwischen liegen, und gedachtes C dur und H moll eben die 2 Extrema oder eufersten Grängen des regulirten Ambitus G dur ausmachen.

§. 22. Gesezt aber ein Componist hätte auch Lust, über diese 2 eufersten Grängen des G dur zu passiren, wie sonderlich auswärtige Nationes (t) zuthun pflegen: so findet er zur rechten Hand nach dem H moll, und zur linken Hand nach dem C dur, die nechst anliegenden Modos, in die er gradatim oder per saltum ausweichen, und eben auff diese Arth wieder zurück passiren kan, ohne Gefahr sich zu verlihren, oder dem Gehöre etwas unleidliches aufzudringen. Folghar bleibt unser musicalische Circul jederzeit ein sicherer pharus in allen Arthen der Composition, so wohl vor geübte, als ungeübte Componisten.

§. 23. Der andere Nutz und Vorthail unseres Circuls war im General-Bass ohne Signaturen, oder deutlicher zu reden, ein Accompagnement der Cameral- und Theatralischen Sachen. Wir haben oben c. 2. h. Sect. bey der 8ten Special-Regel, und dem nachfolgenden §. mit mehrern gedacht, wie nöth. geinert Accompagnisten die Erkenntniß der musicalischen Modorum sey, wosern er bey einm unbezifferten Basse das Changement der Tone gleichsam vorher sehen, und die öfters irregulären Ausschweifungen

(t) Denn bey ihnen ist es nichts neues, daß sie 3. E. aus dem C dur biß in das D dur, aus dem F dur biß in das G dur, aus dem a moll biß in das d dur und h moll &c. ausweichen. Gleich wie nun solche außerordentliche Digressione nicht zu scheuten, wosern sie ungezwungen, und mit guter Raison geschehen: Also kan man dergleichen Künste berühmter Meister, mit Hülffe unsers Circuls gar leicht imitiren lernen, wer Lust dazu hat.

fungen derer Compositorum verstehen lernen will. Es ist auch in dem nachfolgenden 3ten Capitel h. Sect. weitläufftig gezeiget worden, wie ungleich insonderheit das Recitativ die Tone zu verwerffen, und in einen Augenblick in die allerabgelegensten Modos auszuweichen pflege. Will man nun dergleichen Changemens geschwind und gründlich einsehen lernen, und im Accompagnement einen Habitum erlangen: so muß man vor allen Dingen die Connexion und gewöhnlichen Digressiones aller Modorum aus dem Fundamente verstehen. Da wir nun solches alles nicht besser, vollkommener und gründlicher können verstehen lernen, als aus eben unsern Circul: so lieget dessen Nutzbarkeit auch im Articul vom General-Basse am Tage.

§. 24. Der 3te Nug und Vorthail unser Circuls war im præludiren vollstimmiger Instrumente. Alles was nun in denen vorhergehenden §. 20. 21. 22. vom componiren gesagt worden, das gilt auch hier vom præludiren, weil ex tempore præludiren, und componiren allhier einerley ist. Man mag daher o auff einem vollstimmigen Instrumente (als Clavier, Orgel, Clavicin, Lauthe ic.) entweder aus einen gewissen Modo nach dem regulirten Ambitu zu præludiren, oder auch bey Fantasien, Cappricien, und allerhand Arten der præludien in entfernte Tone auszuweichen sich vornehmen: so darff man nur unsern Circul im Gedächtniß, oder vor Augen haben, wenn man sicher gehen, und sich niemahls in denen Tönen verirren oder verlihren will; Gleichwie auch wohl manchen Organisten ein geistlich Unglück widerfähret, wenn er bey Endigung eines Gesanges, oder Musicalischen Stückes, gleich auff den folgenden Gesang præludiren, und nach der Kunst in desselben abgelegenen Modum gehen will. Wir wollen aber propter Juniores allhier beyin præludiren etwas stille stehen.

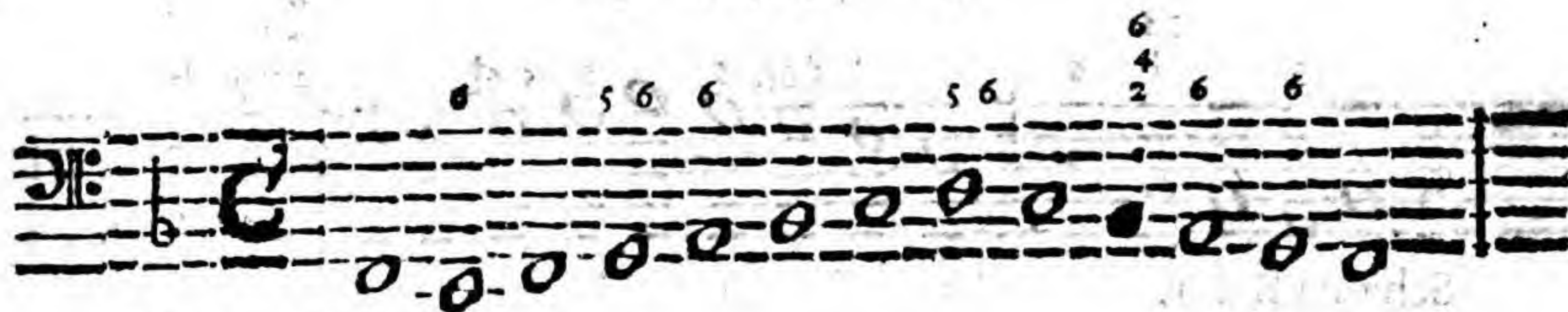
§. 25. Wer auff einen vollstimmigen Instrumente ex tempore zu præludiren sich unterstehet, der muß schon viel Music im Kopffe haben, i. e. er muß mit einem Worte ein erfahrter, und geübter Musicus seyn. Weil sich aber dieser Gradus parnassi nicht in einem Jahre ersteigen läffet, zumahl wenn alles auff eigene Erfahrung allein ankommen soll: so fraget sich, ob man ungeübten keine sichern præcepta oder Anleitung geben könne, wie sie nach und nach selbst eine eigene Harmonie auff ihren Instrumente zu

wege bringen, oder mit einem Worte präludiren lernen sollen? Antwort: Ungeübten Musicis allhier die vielerley Arthen der präludien nach allen Fundamentis bezubringen, ist so unmöglich, als dazu nothwendig ein ganzer Tractat, und nicht wenige Zeilen eines Capitels erfordert würden: Die prima fundamenta aber zum präludiren hier zu entwerffen, solches gehet wohl an, und das wollen wir so kurz als möglich auff folgende Artz bewerckstelligen.

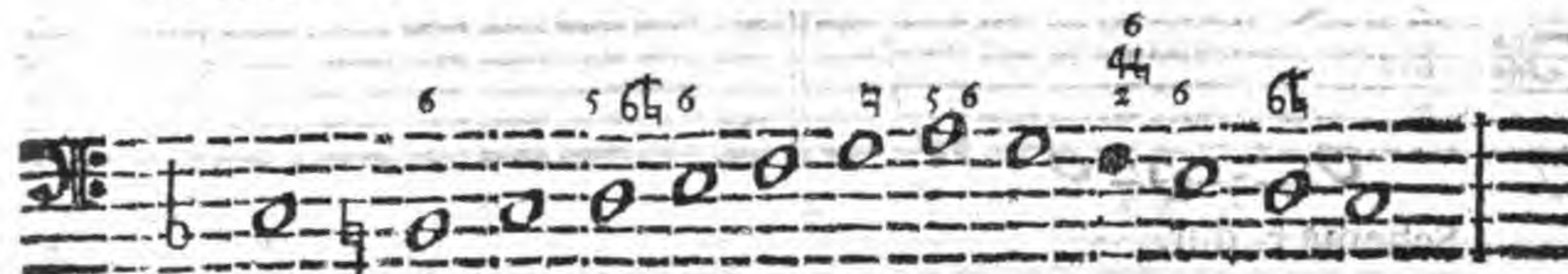
§. 26. Wer extempore ein präludium herspielen will, der erwehlet sich vor allen Dingen einen Modum, aus welchen er präludiren will. Wir wollen uns hier einen leichten Modum, nemlich das F dur, zu unsern Vorhaben erwehlen, woben wir hauptsächlich 2. Dinge zu untersuchen haben:

1) In was vor Neben-Tone dieser Modus, nach seinem regulirten Ambitu ausweicht? und da präsentiren sich in unsern Circul (nach denen oft angeführten Tabellen des andern Capitels dieser Abtheilung) zur rechten Hand das D moll, C dur, und A moll; zur linken Hand aber das g moll, und B dur.

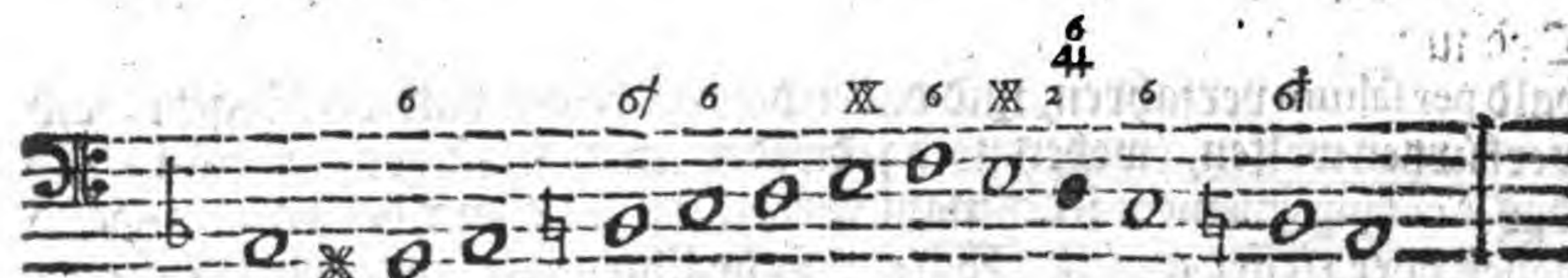
2) Wie sich ein Anfänger in jedweden von diesen Neben-Tonen, mit guten Musicalischen Sätzen eine Zeitlang auffhalten, und aus einem in den andern gehen könne? Hierzu nun können uns die, in nur gedachten c. 2. h. sect. befindlichen Schemata aller Modorum die beste und schleimigste Hülffe geben. Denn weil in selbigen der natürliche Ambitus eines jedweden Modi durch die fundamentalen Bass-Noten und darüber stehende Ziffern richtig angegeben worden, so folget hieraus der Vernunfft-Schluß, daß wenn wir bey unsern verhabenden präludio die Schemata f dur, c dur, a moll, d moll, g moll und B dur, in guter Ordnung an einander hengen, und nur ein Schema nach dem andern supplement durch accompagniren wollen, so haben wir schon die prima rudimenta zu einem präludio gesetzt. 3. E.



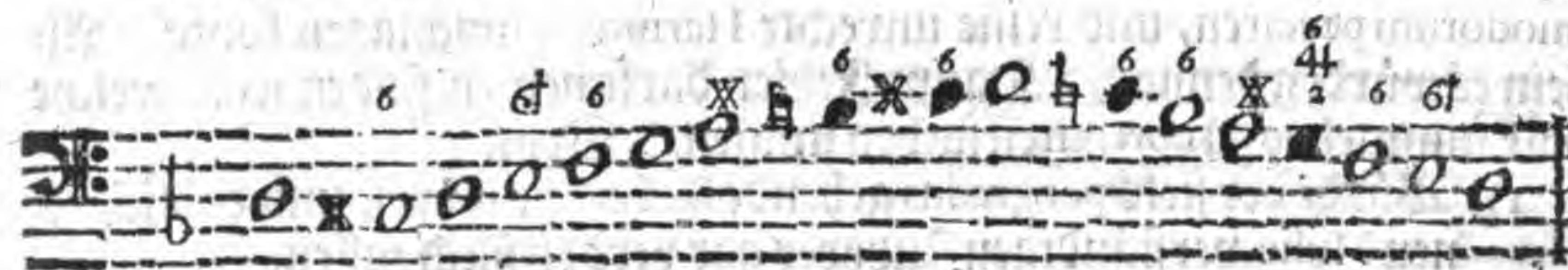
Schema F dur.



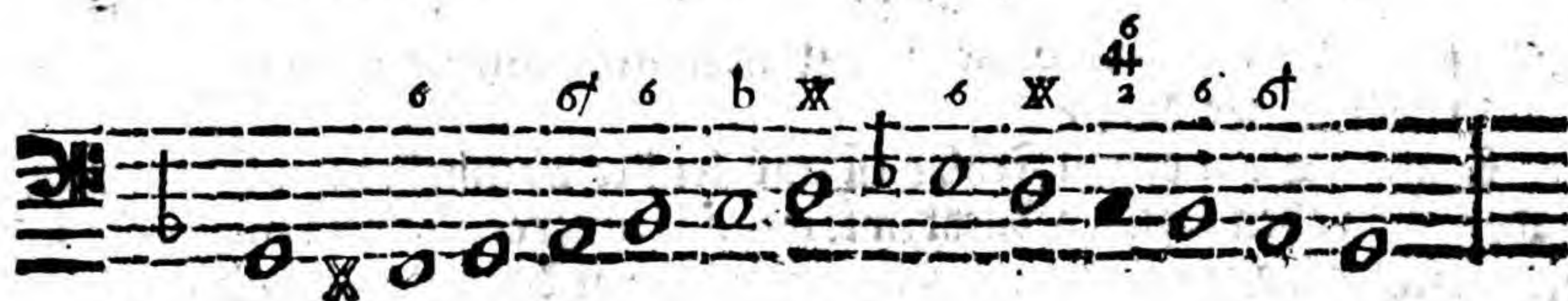
Schema C dur.



Schema A moll.



Schema D moll.

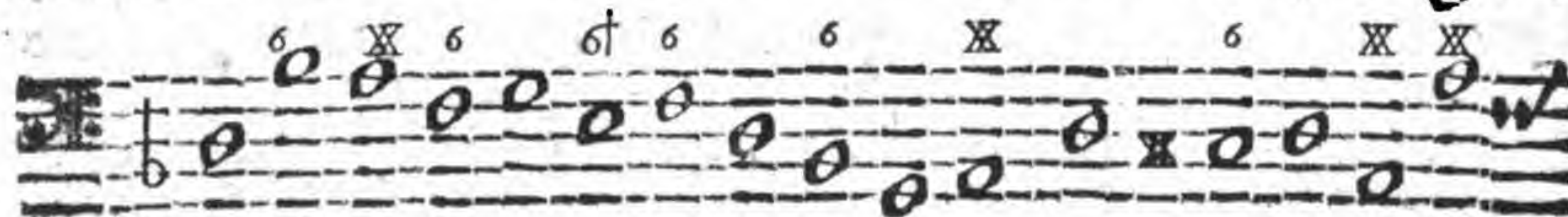
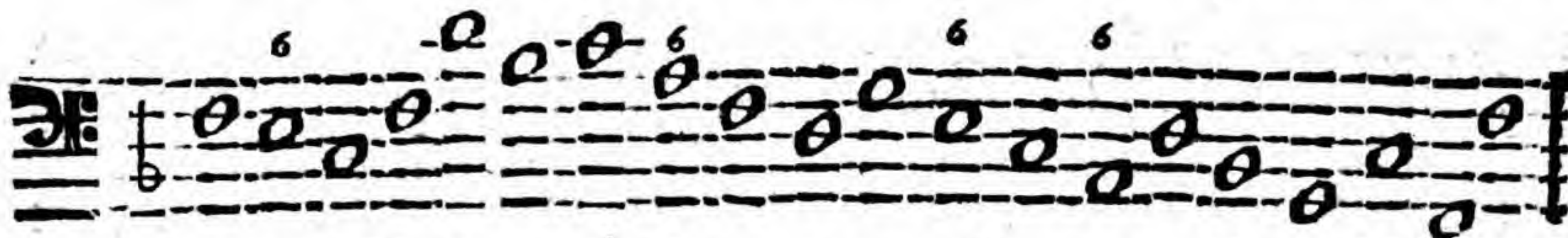
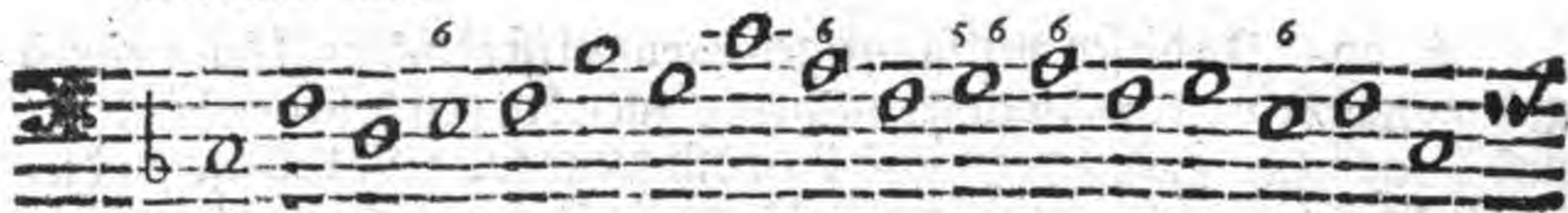


Schema G moll.

könne, wie man will, (u) ohne daß die natürliche Harmonie oder der Ambitus modi in geringsten dadurch beleidiget werde. Hieraus fließet nun ein reichlicher Vorrath der Veränderung; Denn wir können uns bey jedwedem Schemate mit Verwechslung der Bass-Noten so lange aufhalten, bis es uns gefället, in ein ander Schema dieses präludii zu gehen, und eben dergleichen Verwechslung von neuen anzufangen. Wir wollen hier der Kürze halber die Probe nur mit 2. Modis machen, und die Bass-Noten der obigen Schematum F dur und D moll auff folgende Arth verwechseln:



Schema F dur.

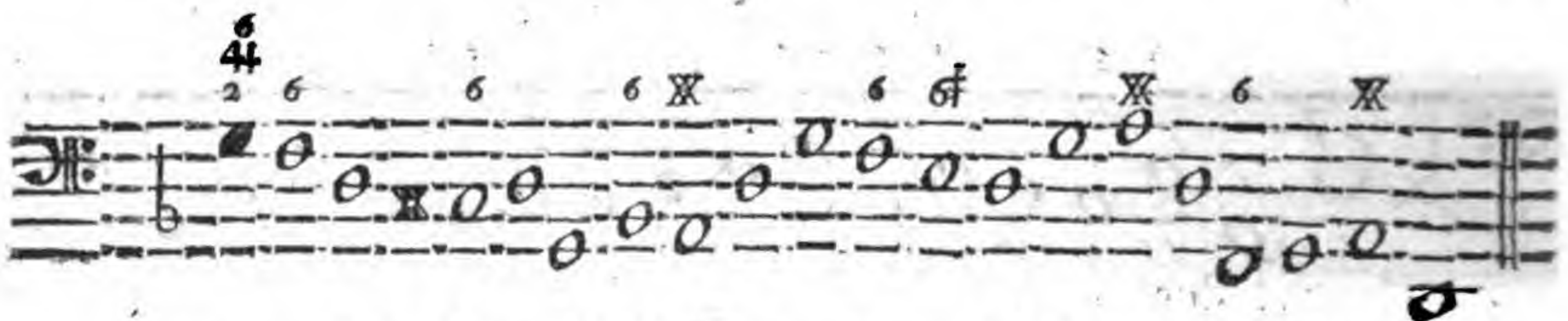
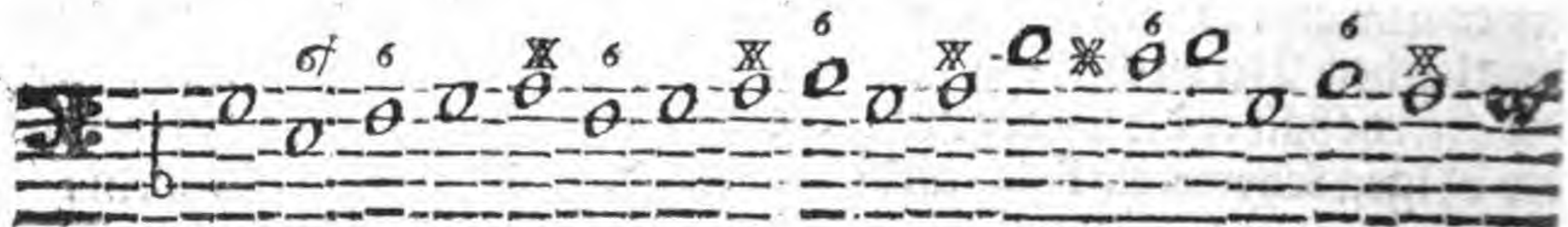
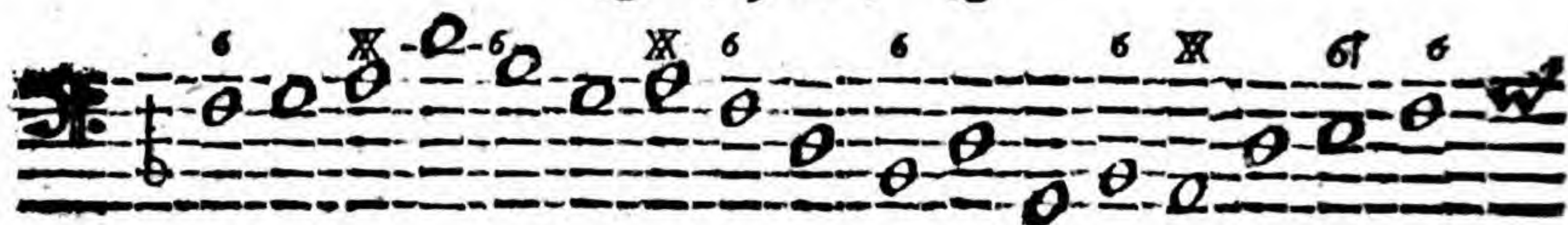


Schema D moll.

Y n n n n

§. 29. In

(u) Den einzigen Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ausgenommen, welcher nur bey dem unter sich gehenden Transitu in die 3am modi zu brauchen ist, wie wir gehörigen Orthes an gemercket.



§. 29. In diesen weitläufftigen Exempel ist gleichwohl keine eingi-
ge Note und kein Accord, welcher nicht in obigen kurtzen Schematibus F dur
und D moll zu befinden wäre, und dennoch könnte man die Bass-Noten die-
ser beyden Schematum, gleichsam noch unendlich mehr verwechseln, wenn
man nicht auch die übrigen Neben-Tone des F dur mit nehmen wolte.
Will man nun in diesen Neben-Tonen, nach denen §. 26. angegebenen
Schematibus, eine gleiche Verwechslung der Bass-Noten anstellen, so wird
schon ein ziemlich langes præludium heraus kommen: allein es würde
dennoch aus lauter Consonantien bestehen, und also müssen wir sehen, wie
auch dieser Fehler zu verbessern sey.

§. 30. Wenn wir nun unsere angegebenen Schemata modorum mit Dissonanzen geschickt vermischen wollen, so müssen wir dieses, als ein Haupt-Principium zu voraus setzen:

Daß bey natürlich fortgehender Harmonie, niemahls weder ein ordinaïrer, noch extraordinaïrer Accord könne angeschlagen werden, davon nicht wenigstens eine einzige

Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Satze könnte liegen bleiben i. e. legaliter binden, und nachmahls resol- viren, ohne den Ambitum modi in geringsten zu beleidigen.

Hiervon eine deutliche Probe zu zeigen, so wollen wir zuerst die kurtzen Schemata des F dur und D moll (zum Modell aller Modorum major. und mi- nor.) ohngefehr auff folgende Arth beziffern:



Schema F dur.



Schema D moll.



Hält man diese dissonirende Bezifferung gegen die vorige consonirende Bezifferung der beyden Schematum, so wird man folgende Casus finden:

Y n n n n 2

1) Daß

- 1) Daß wo sonst einige Noten die 6. oder 8. über sich gehabt, da hat man diese durch eine vorhergehende 7. nur aufgehalten, sie folgen aber dennoch mit der resolution der 7. nach.
- 2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man diesen durch eine vorhergehende 4. oder 9. nur aufgehalten, er folgt aber dennoch mit der resolution nach.
- 3) Bey einigen per gradum unter sich, in den Sexten-Accord gehenden Bass-Noten, hat man die erstere Note vorher mit $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ syncopiret, der Sexten-Accord aber folgt dennoch nach.
- 4) Bey der 6te des Semitonii cis hat man die 5te mit. hinzugethan, weil sie bey der folgenden per gradum aufsteigenden Note geschickt resolviren kan: welches auff gleiche Arth bey der 4ta modi des D moll mit der (6) geschehen.
- 5) Findet man über der 3a modi des D moll zugleich die 9. bey der als da gewöhnlichen 6. angebracht.

§. 31. Mit allen diesen Dissonantien ist nun der Ambitus dieser 2. Modorum in geringsten nicht beleidiget, sondern vielmehr harmonischer gemacht worden, welches daß es sich nach unsern obigen principio nicht nur auff eine, sondern auff mancherley Arthen practiciren lästet, so wollen wir zu mehrer Erläuterung unsere 2. Schemata, F dur und D moll noch einmal, und zwar auff folgende veränderte Arth mit Dissonantien vermischen:



Schema F dur.



Schema D moll.

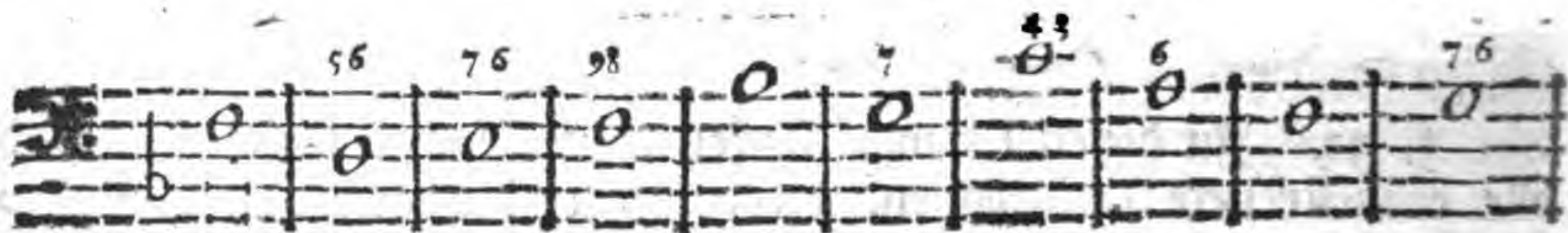
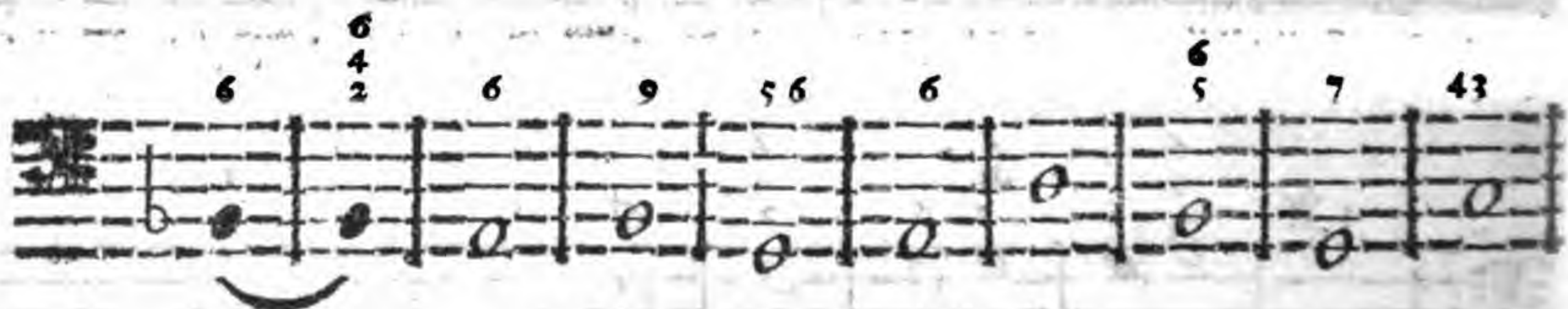


§. 32. In diesen Exempel stecken eben obige 5. Casus, und sind alle eingestreute Dissonantien wiederum nichts anders, als pure **Auffhaltungen** der darauff folgenden ordinairen Consonantien unserer 2. Schematum F dur und D moll. Auf diese Artz lassen sich nun alle Schemata modorum gar leicht mit viel oder wenig Dissonantien besetzen, ohne daß der natürliche Ambitus modi dabey zu leiden habe. Weil wir aber oben gedachter massen in unsern vorhabenden præludio nicht immer einerley per gradus gehende Bass-Noten hören, auch das præludium verlängern wollen: so müssen wir nun eine Probe zeigen, daß man bey Verwechselung der Bass-Noten eines Schematis eben diese Künste practiciren könne, und wollen wir also das im vorhergehenden §. 28. befindliche Exempel auff folgende Artz mit Dissonantien vermischen. Man halte beyde Exempel gegen einander, so wird man sehen, daß überall die gewöhn-

D y y y y 3

wöhn-

wöhnlichen Consonantien der Schematum F dur und D moll, durch vorhergehende Dissonantien nur aufgehalten, insonderheit aber der ordinaire Accord an solchen Orthen mit einer einzeln 7. oder (6) vermerket worden, wo die resolution hat können in denen folgenden Noten statt haben:



♯ (911.) ♯



Schema D moll.



§. 33. Man



§. 33. Man kan in diesen Exempel die Dissonantien nach Gefallen leicht vermehren oder vermindern; wir aber haben hier der Deutlichkeit halber, mit Fleiß der Sache weder zu viel noch zu wenig thun wollen. Indes haben wir bis hieher die oben §. 27. angemerckten 2. Haupt-Fehler des angefangenen präludii dergestalt verbessert, daß wir nunmehr mit leichter Mühe zu einem weitläufftigen harmonischen präludio aus dem F dur gelangen könnten, wofern wir mit allen übrigen Neben-Tönen, oder zu dem F dur gehörigen Schematibus des oben §. 26. befindlichen Exempels auff gleiche Arth verfahren wolten, wie wir bisher mit denen 2. Mod's F dur und D moll verfahren. Wolte man nun dabey gedachte Schemata etliche mahl in verwechselter Ordnung wiederhohlen, und nach dem Alla-breve-Tacte durchspielen (w): so kan man gewiß das präludium aus dem

(w) Solchenfallß könnte man nur diejenigen Noten, welche eine doppelte Harmonie haben (76. § 6.) als ganze Tacte: Diejenigen Noten aber, so eine einfache Harmonie haben, als halbe Tacte anschlagen, und dabey die per 3as springende Noten mit dem Transitu der 4tel auszieren. Gewiß es würden mit dergleichen stets bindenden und syncopirenden Kirchen-Präludii diejenigen Organisten, welche allerhand schöne Themata und Fugen auff der Orgel zu tractiren nicht gewohnt, vielmehr Ehre einlegen, als wenn sie statt dessen, rechte üppige Clauselgen, schlechte Sviten, oder wohl gar 2. stimmige Violinen-Sachen in der Kirche hers

Dem F dur so lange extendiren, als man nur selbst will. Hier leidet es der Raum nicht, mehrere Weitläufigkeit zu suchen: genug, daß wir deutlich gezeiget, wie jedweder gar leicht selbst damit umspringen kan. Und eben so wie wir die Sache mit unsern præludio aus dem f dur angegeben, so verfähret man auch mit denen præludiis aus allen übrigen Modis Musicis.

§. 34. Denenjenigen aber, die in der Music etwas mehr geübet, und sich im præludiren auch ausser dem Alla breve wollen hören lassen, kan man noch diesen Rath ertheilen, daß sie die verwechselten Bass-Noten der zusammen gestossenen Schematum eines Haupt-Modi, nur als das bloße Fundament ihres præludii ansehen, und darüber mit Verlängerung und Verfürzung gedachter Bass-Noten, allerhand Variationes und Fantasien nach eigenen Einfällen erdencken können (x), ohne die geringste Gefahr, sich weder in denen Töne zu verliehren, noch wieder den Ambitum Modi zu pecciren. Wer nun unsern gangen præludien-Discurs von §. 24. bis hier vernünftig überleget, der wird finden, daß dieses eine überaus vortheilhaftige Methode sey, einen Anfänger nicht allein zum præludiren, sondern auch zum componiren selbst glücklich anzuführen. Wir aber kehren von dieser weitläufigten, wiewohl nützlichen Digression wiederum zu unsern Circul.

§. 35. Dessen 4ter Nutz und Vorthail war nun in gänglicher Abschaffung der alten Modorum Musicorum. Daß diese eingeschrenckte Antiquitäten in heutiger praxi nichts mehr taugen (ausser wenn es denen Organis

3 3 3 3 3

herlehren; auch wohl zu Bemäntelung ihrer Ignoranz die armen Scholaren fälschlich zu bereden suchen: Dieses wären rechte Clavier-Sachen, und wären vollstimmige præludia und Fugen nicht mehr Mode, (sie sind der sauren) der General-Bass bedeute auch nichts, es wären da wenig Regeln zu observiren, und gebe sich alles von sich selbst &c. Sehr wohl gegeben! Aus dergleichen Gesänge lernet man den Vogel den Augenblick erkennen, ohne daß man weitere Testimonia Ignorantiae crassæ von nöthen habe.

(x) Bey dergleichen Variationibus kan man nun nach Gefallen die allzu häufig bindenden Dissonantien weglassen, und sich mehr an die consonirenden Schemata halten, z. E. an das oben §. 28. befindliche Schema &c.

ganisten gefället, ihre præludia nach denen Modis der alten Lieder einzurichten): Hieran zweiffeln auch selbst manche Antiquarii nicht mehr. Allein es giebt gleichwohl noch einige unter denen heutigen practicis selbst, welche vermeinen, man könne deswegen die alten Modos nicht entrathen, weil man daraus auch so gar die Connexion der heutigen Modorum erlernen müsse. Denn, sagen sie, wer z. E. nicht wisse, wie der Modus Dorius dem Lydio, dieser dem Æolio &c. am nächsten verwandt sey, der wisse auch nicht bequähm aus dem einen in den andern zu gehen, und mit denen Modis nach Gefallen zu handthieren. Diesen Leuthen redet nun Werckmeister in seiner Harmonologie vortreflich das Wort, wenn er p. 73. sich also vernehmen lässet:

Diejenigen aber so dennoch vorwenden, daß die Modi (nehmlich die alten) nicht mehr im Brauch wären, werden dadurch verführet, indem sie sehen, wenn etwan einige vornehme Componisten ihre schöne Digressiones, oder künstliche Abweichungen haben, meinen sie, die Modi würden überschritten, und dannenhero nicht mehr im Gebrauch, indem sie aber in solcher Opinion stecken, wissen sie nicht, daß auch der Modus eine Richtschnur sey wie man solche Digressiones einrichten, und anbringen möge, damit man wieder zu selben Clave, und gleichsam zu der Thür, da man ist ausgegangen, wieder gelangen könnte, denn wenn solches nicht wäre, gieng man gleichsam in einen Irrgarten und Labyrinth, da man nicht wüßte, wo man sich sollte zuletzt hinwenden.

Da habt ihr es, ihr heutigen Practici! Ihr werdet keine künstlichen Digressiones mehr machen können, und werdet euch in dem Labyrinth eurer 24. Modorum gang und gar verlihren, wosern ihr euch nicht von denen alten Modis, gleich als vom Faden Ariadnes, werdet wieder herausführen lassen: da möget ihr euch nun feste anhalten. Fraget man aber manche Defensores dieser antiqven Modorum (y) um den wahren Grund, woher

(y) Die Schranken der alten Modorum schliessen sich ohngefähr in folgenden 2. Terminis: 1) Daß man nicht alle Töne oder Claves in diesen oder jenen Modo gebrauchen solle, die wir doch heut zu Tage wirklich haben und brauchen können. 2) Daß man auch so gar die Limites gewisser Modorum bey Leibe nicht um eine 2de 3te &c. überschreiten, i. e. in der Ordnung unserer heutigen Chromatischen Clavier nicht höher und tieffer gehen solle, als es der alte barbarische Modus

woher sie den gerühmten vortreflichen Aus ihrer Modorum erweisen können: so läuffet der allerbeste Beweis, mit einem Worte, auff die oben beschriebene Circulation per 3as hinaus, welche sie aus jedweder Triade Harmonicâ ihrer Modorum auf folgende Arth zusammen schmieden. Denn, sagen sie, weil z. E. der Modus Jonius die Triadem Harmonicam,

$\left\{ \begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ der phrygius hingegen die Triadem $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ g \\ e \end{smallmatrix} \right\}$ hat, diese letztere Trias aber

von der ersten 2. Claves erborget, so muß der Modus phrygius nothwendig dem Jonio am nächsten verwand seyn. Nach diesen muß alsdenn der

Modus Mixolydius folgen, dessen Trias harmonica $\left\{ \begin{smallmatrix} d \\ h \\ g \end{smallmatrix} \right\}$ wiederum 2. Claves

von dem phrygio erborget. Und so fahren sie mit der Transposition ihrer Modorum, und der Superstruction der Triadum harmanicarum, per Tertias so lange fort, biß sie wieder in den ersten Modum gelangen. Allein wir wollen dieses weitgesuchte patrocinium der alten Modorum auff zweifache Arth beantworten:

1) Gesezt den Fall, es wäre besagte Circulatio per 3as richtig, so möchte ich gern die raison wissen, warum wir eben dazu die Nahmen der alten Modorum erborgen müsten? Unsere heutigen Modi Musici haben ja eben diese Triades harmonicas, welche wir benöthigten Falles auff gleiche Arth

3 3 3 3 3 2

Arth

Modus zugelassen. Sind das nicht Thorheiten! Wir haben in jedweder 8ve 12. Claves, warum sollen wir sie nicht in allen Modis nach Gefallen, in der Höhe und Tieffe brauchen, wie es unser Einfall, Talent und Gusto zulasset? Sind es nicht eben so absurde Gesäße, als wenn man Regeln erdencken wolte, wie man hinführo alle Sachen gar künstlich nur mit 2. oder 3. Fingern jedweder Hand angreifen könnte, da uns doch Gott 10. Finger zum Angreifen verliehen hat: oder wie man im Reden, (nach dem Exempel curiöser Oratorum) bald das r. bald das s. aussen lassen solte, da wir doch zum Reden 24. Buchstaben im Alphabeth haben: Könnten wohl dergleichen curiöse pedanterien zu einer vernünfftigen Regel dienen? Jedwedes Animal rationale wird es mit Nein beantworten, und gleichwohl wollen wir nicht begreifen, daß mit denen alten Modis eben dergleichen Thorheiten pafüren, die bey unsern Zeiten nicht mehr applicabel sind.

Arth superstruiren, oder viel kürzer, nur per 3as in der progression fortgehen dürfen c. e. g. h. d. &c. so haben wir eben diese Connexion der Modorum, ohne daß wir nöthig haben, uns dabei weder des alten Modi Hypomixolydii, Jastii, noch Hypojastii &c. zu erinnern, was geben uns diese barbarische Namen an?

2) Haben wir oben schon (z) erwiesen, daß die Circulatio per 3as nicht einmahl richtig sey, und wäre es diesen nach ganz falsch, daß z. E. der obengedachte Modus Jonius dem phrygio am nächsten verwandt sey, weil sie um eine 3. maj. von einander entlegen, daher die beyden Modi Æolius und Mixo-Lydus wegen näherer Anverwandtschaft gar wohl eine rechtliche Intervention anstellen könnten. Da wir nun in unsern oben erklärten Circul eine viel richtigere Ordnung, Connexion und Anverwandtschaft aller Modorum finden, nach welchen wir alle unsere nahe, und weit abgelegene Digressiones ganz sicher einrichten, jederzeit die Thür, wo wir hinein gingen, wieder rückwärts finden, und uns niemahls, ja absolut niemahls in dem vermeinten Labyrinth verirren können: so folget ja unwidersprechlich, daß wir auch hierinnen (eben so wenig, als bey andern Musicalischen Materien) der alten Modorum ganz und gar nicht nöthig haben, sondern sie getrost, nicht allein in partem, sondern in totum verwerffen können. Wir thun also am besten, wenn wir sie ohne weiteres Ceremoniell, in ihr von dem Herrn Matheson wohl auffgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verweisen, und uns weiter nicht um sie bekümmern.

(z) Besiehe S. 3. li. cap.

Das VI. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helfen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse.

§. 1.

Senn wir ein Exercitium Practicum aller, in dieser andern Abtheilung vom General-Bass ohne Species gegebenen Regeln anstellen sollen, so fraget sich vor allen Dingen, ob wir nöthig haben, auch die Cap. I. huj. Sect. abgehandelten Fundamenta styli Theatralis allhier weiter zu exerciren? Ich sage nein! Denn einem Accompagnisten ist es genug, wenn er die allda erklärten Sätze nebst ihren Verfehrungen theoretice versteht, und ihnen im Accompannement ihr Recht zu thun weiß, wozu kein besonderes Exercitium von nöthen, sondern allda sattsam ausgeführet worden: Die Praxis aber, dergleichen Theatralische Sätze selbst zu machen, gehöret vor den Componisten, welchen wir oben allbereit einige Anleitung zu seinem Exercitio gegeben. Also fraget sich nun, was wir denn allhier vor ein nützliches Exercitium Practicum des General-Basses ohne Species mit unsern Accompagnisten anzustellen haben?

§. 2. Man darff nur überlegen, daß die größten Künste eines solchen unbezifferten General-Basses darauff ankommen, daß man die natürliche Harmonie oder den natürlichen Ambitus aller Modorum wohl verstehe, und aus selbigen die nöthigen Signaturen zu judiciren wisse. Da nun dieser natürliche Ambitus modorum oben Cap. 2. huj. Sect. durch die 7. bis 8. Special-Regeln, und beygefügeten Schemata Modorum aus dem Grunde beschrieben worden: so folget hieraus, daß wir allhier kein besseres Exercitium Practicum anstellen können, als wenn wir vorß erste ein General-Exempel zusammen schmieden, in welchen 1) alle oben erklärte

Special-Regeln zusammen lauffen, welche die natürliche Harmonie aller Modorum ausmachen. 2) Die Concert-oder Vocal-Stimme darüber gänzlich weggelassen werde, damit man sich alleine an den Bass, und seine darüber gehörige Harmonie halten müsse. 3) Nicht allein der regulirte Ambitus der alten, sondern auch irreguläre und extravagante Ausweichungen des Haupt-Modi enthalten, damit alle nöthige Casus, nebst denen, nicht zum Haupt-Modo gehörigen Speciebus Octavarum, darinnen exerciret werden mögen, wie wir bald sehen werden. 4) Muß man hernach ein solches General-Exempel durch alle 12. modos majores (weil die 12. modi minor. schon in dem vollkommenen Ambitu der Majorum stecken) transponiren und exerciren lassen, um zu beweisen, daß die Regeln in allen Modis immer einerley bleiben, und nichts als der Ton changirt.

§. 3. Gleichwie nun ein solches Exercitium einen Lehrbegierigen die natürliche Harmonie aller Modorum nothwendig dergestalt beybringen muß, daß es unmöglich ist, selbige nicht zu begreifen; Also stellen wir folgendes Exempel (*) zu unsern Exercitio dar, und zeigen gewöhnlicher massen die Signaturen durch die beygefügte no.no. an:



Das Exempel fängt im C dur an, also verfähret man im Accompanement nach dem Schemate dieses Modi, vermöge dessen die Note

No. (1) Die 6. über sich hat, weil es das Semitonium modi ist. Reg. 3. spec.

(2) Hat den ordinären Accord, weil es die 5ta modi majoris ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. spec.

(3) Hat die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.

(*) Fast ein solches Exempel habe allbereit in meinem alten Tractat gegeben, und fast eben ein solch Exempel, (iedoch exceptis excipiendis) giebet auch Gasparini in seinem Tractate, so daß ich mich bald wundere, wie wir beyde in der Materie vom General-Bass ohne Specios, so verschiedene mahl auff einerley Inventiones gefallen.



- (4) Hat die 6, weil es die 2da modi maj. welche gradatim aufwärts gehet. Reg. 5. spec.
- (5) Hat die 6, weil es 3a modi, R. 4. sp.
- (6) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. sp.
- (7) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. sp.
- (8) Hat die 6, weil es 3a modi, Reg. 4. sp.
- (9) Hat die 6, weil es 2da modi maj. welche gradatim unterwärts gehet. Reg. 5. sp.
- (10) Hat den ordinairen Accord weil es 6ta modi maj. ist, welche nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. sp.
- (11 und 12) haben die 6, weil sie das Semitonium modi angeben. Reg. 3. sp.
- Die Note (13) giebet nun ein neues Semitonium an, Dahero der Modus nach der Reg. 7. spec. in den darüber nechstgelegenen halben Ton changiret (welches hier g dur ist) dahero hat nun eben diese Note
- (13) Die 6. über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.
- (14) Hat 3. maj. über sich, weil es die 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
- (15) Hat die 6. als 3a modl. Reg. 4. spec.
- (16) Hat 6tam maj. über sich, weil es 2da modi ist, welche gradatim unterwärts gehet. Reg. 5. spec. (Man muß sich hier wegen der 6t. maj. erinnern, daß sie nicht kan minor seyn, weil alle modi maj. und minores das Semitonium unter sich tractiren, es mag vor dem Syllemate modi bezeichnet stehen oder nicht. Ex ratione. Reg. 1. spec.

len. Jedoch die Sache ist sehr natürlich, und niemand kan hierinnen auf bessere Vortheile denken, wenn auch noch hundert Autores über diese Materie schreiben wolten.



- (17) Hat 3. maj. so wohl als die folgende Note, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
 (18) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. spec.
 (19) Hat den ordinären Accord, weil es die 6ta modi ist, welche hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
 (20) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.
 (21) Hat die 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp.
 (22) Hat 6tam maj. weil es 2da modi maj. ist, welche gradatim über sich gehet. Reg. 5. spec. (Hier ist zu wiederholen, was oben bey (16) gesagt worden.
 (23) Hat nebst der nächstfolgenden Note die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.
 (24) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet, Dahingegen eben diese Note bey
 (25) Den ordinären Accord hat, weil sie hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
 (26) Hat den ordinären Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.
 (27) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

Nun zeigt die Note (*) ein neues bisher nicht da gewesenes Semitonium an, daher der Modus nach der Reg. 7. spec. in den nächst darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier E moll ist). Folgar hat eben diese Note

- (*) Die 6 über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec. (Woben wir hier erinnern müssen, daß wir in diesen modo mit keinen F. sondern mit lauter Fis zu thun haben, weil die species 8va des E moll das fis als die rechte 2de, und kein f. in sich hat, wie oben c. 3. sect. 2. p. 787. nachzusehen.)
 (28) Hat die 3. maj. weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec. (Die rechte 5te zu dieser Note aber suchet man abermahls in nur gemeldter specie 8va dieses modi.)
 (29) Hat die 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(30) Hat

(29) (30) 31) (32) (33) (34) (35) 36) (37)



38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)45) (46)



- (30) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. sp.
- (31) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
- (32) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. spec.
- (33) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
- (34) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
- (35) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
- (36) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. sp.
- (37) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
- (38) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
- (39) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
- (40) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

Nun setzen wir den Fall, es habe eine über dem Basse stehende Stimme die 3. maj. zu der Note (41) ausdrücklich angegeben: so lehret uns diese faß die andere Helffte unserer obigen Reg. 7. spec. daß der Modus allhier in den, über der besagten 3. maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier H moll ist). Folgar nimbt man in diesen außerordentlichen Tone nebst denen special-Regeln auch die speciem 8væ des H moll wohl in acht, welcher zu folge über gemeldter Note

- (41) Die rechte 5te cis (und nicht e.) nebst der 3. maj. angeschlagen werden muß. (vid. Speciem 8væ des H moll p. 787.)
- (42) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. sp. Es muß aber die rechte 3e fis aus der Specie 8væ dieses Modi, und nicht F. seyn.
- (43) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp. Es muß aber hier wiederum die Species 8væ unseres Modi die rechte 6te (fis) und die rechte 3e (cis) anweisen.
- (44) Hierzu giebet wiederum die Species 8væ die rechte 5te her. (fis)

A a a a a



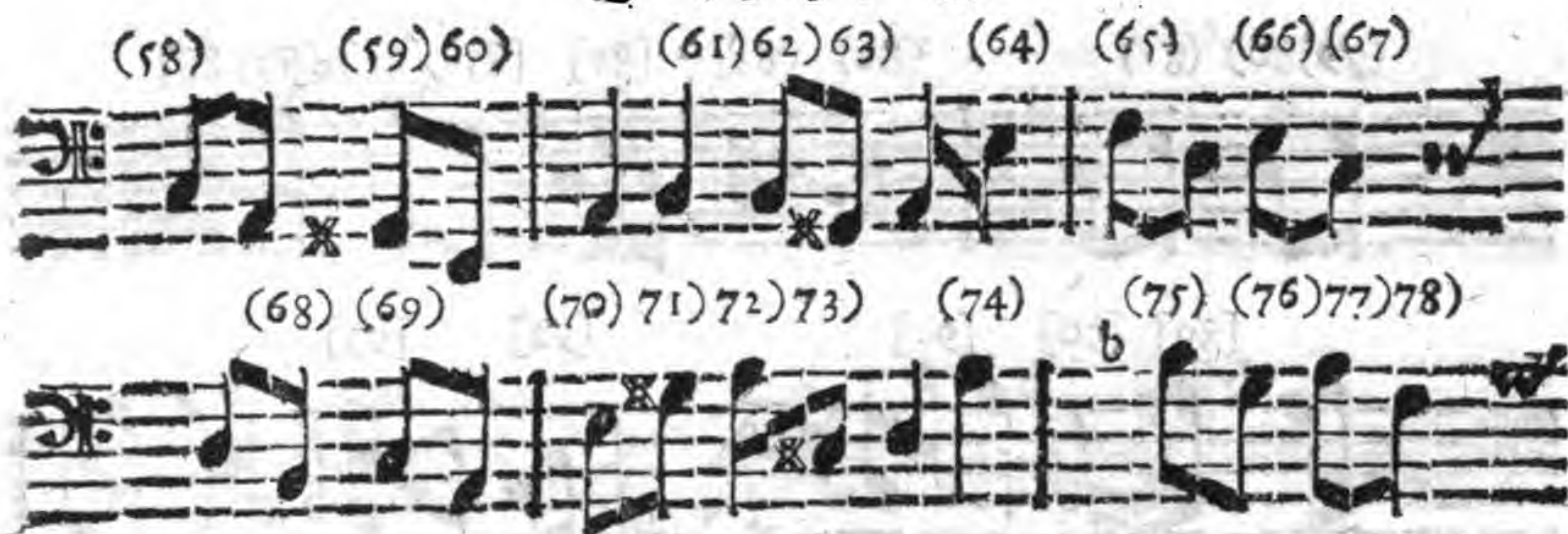
- (45) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. sp. Dabey schläget man wieder die rechte 3e (fis) aus der Specie 8væ an.
 (46) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Spec. 8væ.
 (47) Hat die 6. als 3a modi. R. 4. sp. Dabey suchet man die rechte 3e in der Specie 8væ unsers Modi.
 (48) Hat die 6. als 6ta modi min. R. 6. sp.
 (49) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Species 8væ.
 (50) Hierzu schläget man wieder die rechte 5te an. (fis)
 (51) Hat die 6. als 6ta modi min. Reg. 6. sp.

Hier setzen wir exercitii gratiâ wiederum den Fall, es habe eine über dem Basse stehende Stimme die 6te maj. zu der Note (52) ausdrücklich angegeben: so lehret uns die nur angeführte andere Helffte der Reg. 7 spec. daß der Modus hier in den, über dieser 6te maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier e moll ist). Folgar fällt nun die vorige species 8væ weg, und die Note

- (53) Hat die 6. über sich, als 6ta modi min. Reg. 6. sp.
 (54) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Wobey man die rechte 5te zu dieser Note (fis) aus der Specie 8væ des ickigen Modi nimmet.
 (55) Hat die 6. als das Semitonium modi. Reg. 3. sp. Die rechte 3e (fis) giebet wiederum die Species 8væ an.
 (56) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. spec. Die rechte 5te giebet die Species octavæ an.

Von der Note (57) zeigt sich nun ein ♯. durch welches das bisherige Semitonium modi verlassen wird, und da kurz darauff vor der Note (59) ein neues Semitonium erscheint, so siehet man hier zu voraus (denn wir haben oben c. 4. huj. sect. das prævedere vielfältig recommendiret), daß natürlicher Weise der Modus in den, nechst über gedachten Semitonio liegenden halben Ton changiret (welches hier a moll ist.) Diesen nach hat nun die Note

(923)



(58) Die 6. über sich, weil sie schon als 3a modi des a moll angesehen wird. Reg. 4. spec.

(59) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(60) Hat 3 maj. als die 5ta modi. R. 1. sp.

(61) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(62) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(63) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(64) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(65) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.

(66) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(67) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(68) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

(69) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

(70) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp.

(71) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3.

Gesetzt es hätte eine Stimme über dem Basse zu der Note (72) ausdrücklich die 3. maj. angegeben, so changiret nach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, über der 3. maj. gelegenen nächsten halben Ton (welches hier D moll ist), daher hat nun die Note

(73) Die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

(74) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(75) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.

(76) Hat 3. min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. R. 2. sp.

(77) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

(78) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.



- [79] Hat 3. min. weil es 4ta modi min. ist. R. 2. spec.
 [80] Hat 6tam maj. über sich, weil es 2da modi min. R. 5. sp.
 [81] Hat die 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
 [82] Hat 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
 [83] Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
 [84] Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
 [85] Hat 3 min. über sich, als 4ta modi min. R. 2. sp.
 [86] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 [87 und 88] Haben 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
 [89] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
 [90] Hat 3. min. als 4ta modi min. R. 2. sp.

Die Note (91) hebet nun das bisherige Semitonium modi auff, und weil sich in denen nechstfolgenden Noten kein neues Semitonium, wohl aber das B moll vor dem H. zeigt, so sehen wir, daß der Modus in das F durchangiret. Denn das gedachte B moll machet in der specie 8va des F dur die richtige 4tam modi aus. Dessenach hat nun die Note

- [92] Die 6 über sich, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
 [93 und 94] Haben die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
 [95] Hat die 6, weil sie 2da modi maj. ist, welche gredatim unterwärts gehet, Reg. 5. sp. Die rechte 3e aber zu dieser Note (nehmlich 3. min.) muß man in der specie 8va des jetzigen Modi suchen.

(96) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. ist, die nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.



97) Hat den ordinären Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. R. 5 sp. Dazu mus man wiederum die 3. min. aus der Specie 8væ des iezigen Modi hohlen.

98) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

99) Hat nebst der folgenden Note die 6, weil es 2da modi maj. ist, welche per gradus aufwärts gehet. R. 5. sp. Dabey muß die Species 8væ unseres Modi wiederum die rechte 3e (nehmlich min.) anweisen.

100) Hat nebst der folgenden Note 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

101) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. spec. Daß es aber 6t. min. und nicht maj. seyn müsse, solches lehret (außer der vorhergehenden Note) wiederum die species 8væ.

102) Hat die 6, als 3. modi R. 4. sp.

103] Hat die 6, als das Semitonium modi R. 3. sp.

Bei der Note (104) giebet nun das 4. ein neues Semitonium an, das hernach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, nechst darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier c dur ist). Diesen nach hat nun besagte Note

104) Die 6 über sich, als das Semitonium modi R. 3. sp.

105) Hat die 6, als 3a modi R. 4. sp.

106) Hat die 6 über sich, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.

♯ (927) ♯

(1) (2) (3)

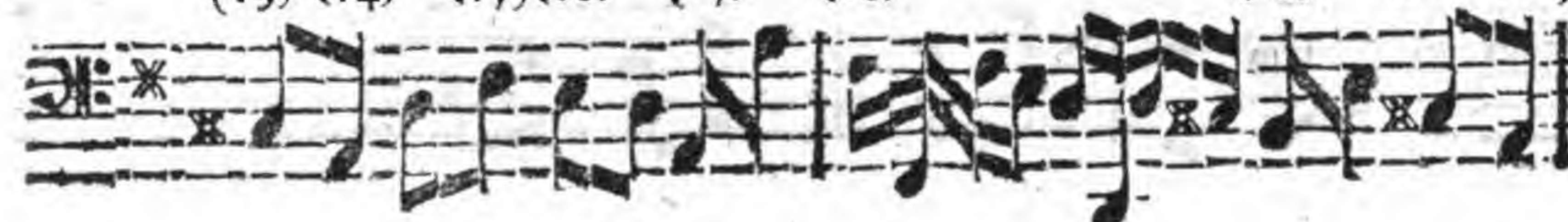
(4) (5) (6)



(7) (8) (9) (10) (11) (12)



(13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21)



[22] [23] (24) (25) (26) (27) (*) (28)



[29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37]



(38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49)



♯ (928) ♯

(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57)(58) (59)(60)



(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)



(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)



(82'83) (84) (85) 86)87) 88)

(89)(90)(91)



92)

93)

94)

95)

96)97)



98)

99)

100)

101)

102)

103)





§. 5. Wir wollen denen Liebhabern zu Gefallen noch eine einzige Transposition unser's General-Exempels anhero setzen, und zwar mit dem Bedeuten, daß man benöthigten Falles die Signaturen wiederum aus denen no. no. des ersten Exempels hohlen, und so lange exerciren muß, biß man weiter nicht an selbige zu gedencken nöthig hat.



(930)

[22](23)

(24)

(25)(26)(27)

(*)(28)



(29)(30)(31) (32) 33)

(34)

(35) 36) 37)



38)(39) (40) (41)(42) (43) (44) 45) (46) 47)(48) (49)



(50)(51) (52)

(53)(54)(55)

(56) (57) (58)

(59)(60)



(61)(62)(63)

(64)

(65)

(66)(67)

(68)(69)

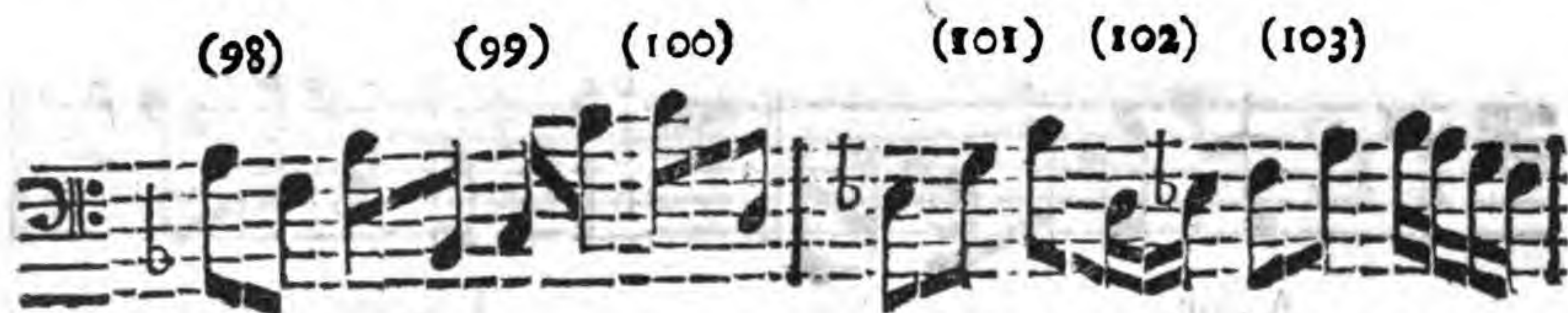


(70)(71)(72)(73)

(74)

(75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)





§. 6. Nun sollten wir unser General - Exempel durch alle übrige
 Modos majores transponiren : allein es ist eine Sache, die unser Accom-
 pagnist nunmehr selbst zu verrichten capabel seyn wird, also ersparen wir
 den

♯ b b b b b 2

den Blas, und geben auff folgende Arth nur die Modos an, wie sie sollen richtig bezeichnet, und transponiret werden. Wobey wir wegen Verwechselung des 7. mit dem x anhero wiederhohlen, was oben p. 510. bey eben dergleichen Gelegenheit der Transposition gesagt worden.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

D dur. E dur.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

A dur. Dis dur.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

E dur. As dur oder Gis dur.

(1) (2) (3) (1) (2) (3)

H dur. Cis dur.

(1) (2)(3)



§. 7. Ein Liebhaber kan einige von diesen Modis auch unter andern Bezeichnungen des Systematis exerciren, auff Urth wie oben p. 514. angegeben worden. Doch sind die hier specificirten Bezeichnungen der Modorum schon genug, einen Accompagnisten in der natürlichen Harmonie aller Modorum ziemlich sattel-feste zu machen: Nur muß man das Accompagnement aller transponirten Exempel nicht etwan auswendig, wie der Papagen sein Liedgen, sondern mit einem Judicio und Erkenntniß der Regeln erlernen, oder seinen Scholaren erlernen lassen, so wird das bißherige besondere Exercitium des General-Basses ohne species ohne Zweifel seine reichlichen Früchte tragen. Indeß möchte man fragen, ob man nicht mehr nützliche Exercitia in dieser Materie anstellen könne?

§. 8. Wir wollen noch unterschiedene nützliche Vorschläge thun, und selbige nach der Reihe specificiren:

- 1) Kan man das oben c. 2. huj. sect. p. 755. befindliche Exempel mit der Singstimme zugleich auff eben die Arth durch alle Modos majores transponiren, wie wir mit unsern General-Exempel gethan; welches gleichsam ein neues und doppeltes Exercitium ausmachet, weil man darinnen nicht allein auff die gewöhnlichen special-Regeln, sondern auch zugleich auff die Stimme sehen muß.
- 2) Kan man auff eben diese Arth die p. 798. befindliche ganze Cantata, oder wenigstens die 2. Arien derselben, durch alle Modos minores transponiren, welches wegen der vielen darinne vorkommenden extravaganten Gänge ein sonderlich nütliches Exercitium wäre.
- 3) Kan man nunmehr auch andere Cantaten (mit und ohne Instrumente) Duett, Trio, und ganze Opern, Serenaden &c. vor sich nehmen, und das richtige Accompagnement nach unserer bisherigen

Anleitung von Zeile zu Zeile heraus suchen, oder mit seinen Scholaren darüber auff eben die Arth raisonniren, wie wir mit besagter Cantata des Scarlati gethan, so wird man in kurzer Zeit die Früchte davon gar mercklich spühren.

- 4) Das allerwichtigste und vollkommenste Exercitium aber, so man einem, der perfection nahe tretenden General-Bassisten rathe kan, ist dieses, daß er die p. 746. befindlichen Schemata aller Modorum suche in form eines präludii zu exerciren, wie es cap. 5. huj. sect. in fine (wo von dem präludiren vollstimmiger Instrumente gehandelt wird) angegeben worden. Es fließet dergleichen Exercitium unmittelbar aus denen Regeln des General-Basses ohne species, und ist vor einem Accompagnisten, der biß hieher avanciret, nichts schwehres, so lange man die Dissonantien aus denen Schematibus wegläßet, wie man zu Anfange thun kan. Durch dieses Exercitium wird man sich nicht allein eine Fertigkeit und geschwinde Einsicht im Accompagnement der Cammer- und Theatralischen Sachen, sondern auch einen ungemeinen Vorsprung im präludiren erwerben, welches gleichwohl denen meisten Accompagnisten, und insgemein allen Organisten unentbehrlich ist.

Wird man nun allen, in diesen ganzen Wercke treulich vorgeschriebenen Rath fleißig annehmen, und wohl exerciren, so wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit ohne Zweifel mit besondern Vortheil erlangen ein erwünschtes

§ N D §.

§ (○) §

SUPPLEMENTA

Zur Einleitung.

§. 1.

p. 7. b. 3. seqv. statt der Worte: was die Vocale denen, soll es
reissen: was die Vocale unter denen &c.

Diesen Worten hatte ich nun in der Vorrede meines alten Tractates
noch folgende Passage beugefüget:

Zugeschweigen, daß es gar fein lässet, wenn 3. E. ein Componist nach dem wahren
Kunstgriffe aller Contrapuncte einen Canonem ohne Mühe zu setzen weiß,
welchen 4. oder mehr Stimmen von eben der Zeile als einen Discant, Alt, Tenor
und Bass singen können &c.

Ich will diese Passage deswegen anhero wiederhohlet haben, weil sie der
Herr Capellm. Mattheson in seiner Critica Musica ausdrücklich citiret.
Auffer diesen habe ich es so gar, wenn man sich mit dergleichen denen An-
fängern schwer scheinenden, und doch an sich selbst leichten Schulpossen
breit zu machen suchet. Ich erinnere mich, daß man von einer Missa ei-
nes berühmten Contrapunctisten ein außerordentliches Miracul machet,
weil darinnen, wie man sagt, der Tenor dem Soprano, und der Bass dem
Contra Alt durch und durch in Canone folget. Welch Wunderwerck! Als
ich noch ein Contrapuncts-Schüler war, specularte ich der Sache so lange
nach (denn ich kunte damahls vor lauter Contrapuncts-Begierde kaum
essen, trincken, noch schlaffen) biß ich den Haupt-Schlüssel aller Canonum
fand, vermöge dessen ich zur ersten Probe eine ziemlich lange Sonata à 6.
Violini componirte, welche nur aus 2. Haupt-Stimmen gespielt wurde,
so, daß in jedweder Stimme 3. Violini bey gewissen Signis hinter einander
anfiengen, und also die ganze Sonata gleichsam in einem beständig fortges-
henden Themate und Contra Themate auff 6fache Arth durch canonirten.
Mich düncket, diese Arbeit will etwas mehrers sagen, und doch habe ich
kein

kein Wunderwerck daraus gemacht, weil ich gesehen, daß ein jedweder schlechter Componist, der nur à 4. 5. 6. componiren kan, hundert dergleichen Canonische Künste von allerhand façon gar leicht nachmachen kan, wenn man ihm einmahl den Kunstgriff entdeckt. Es stecken hinter allen Canonischen Arcanis (auch die von dem Römischen Valentino Dem Kirchero ehemahls zugeschickte Canones secretiores nicht ausgenommen) eben so schlechte Wunderwercke, als hinter der Kunst, ein Thema und Contra Thema zu erfinden, welche sich in allen 3. Contrapuncten all' ottava, Decima und Duodecima à 2. 3. 4. auff einmahl tractiren, und nachmahls insgesamt (gleichwie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reverfa verkehren lassen. Nur ist zu beklagen, daß man aus solchen an sich selbst leichten Künsten grosse Geheimnisse machet, daran sich Unwissende stoßen, und darüber zu pedantifiren anfangen, weil sie glauben, es gebe nichts bessers in der Music, als solche Gesicht's-Miracula. Ein gewisser Autor und Methodiste giebet in seinen Tractate von der Composition viel schöne Gesicht's-Exempel, daraus man siehet, daß er ein grosser Contrapunctiste ist, (welches man zwar auch vorher geglaubet). Allein wenn er nun bey den allerschönsten Exempeln sagen soll, wie er es gemachet, und worinnen die eigentlichen (NB. an sich selbst leichten) Kunst-Griffe dieses und jenes Contrapunctes bestehen, so bricht er auff einmahl ab, und behält die Künste in petto! Warum? Wir wollen alleine die grossen Contrapunctisten seyn, welchen es nicht jedermann nachthun kan, ob wir gleich sonst nicht 2c. Es würde sich gewiß ein capabler Mann um unsere Music hoch verdient machen, wenn er so wohl seine eigene, als andere in der Welt herum vagirende Arcana Musica (worunter auch des berühmten Theilen 12. künstliche Doppel-Fugen zu rechnen wären) so viel möglich colligirte, den Schlüssel zu den ihm noch unbekanten Arcanis mit Fleiß suchete, und alle dergleichen Kunstgriffe der Musicalischen Welt auffrichtig entdeckete. Solches würde die allgemeine Verwunderung über dergleichen papierne Herereyen sehr vermindern, den abusum überflüssiger Contrapuncte hemmen, und unsere Musicalische Vernunft auff wichtigere Dinge, die wir nachzusuchen haben, appliciren lernen.

p. 23. in Nota l. 8. ad verba: **Durch ein überall dominirendes Cantabile.**

Das Cantabile, oder die Melodie ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten Gusto: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tange. Sonst würden diejenigen mit unter die größten Componisten zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata senza stromentè hinsetzen können, das sich noch hören läffet: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läuft es schlecht ab.

p. 25. in Nota l. 6. ad verba: **Von dem ungesalkenen Wesen eines antiqven Kirchen-Styli abzugehen pflegen.**

Zwar will man in einigen deutschen Capellen noch deswegen über dergleichen antiqven stylum halten, weil er andächtiger und nicht so munter seyn soll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeschwigen, daß der Unterschied der alten und neuen Music überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit bestehet: so möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe Gottes, etwas munteres und spirituelles könne hören lassen, wenn dabey nach Anleitung der Worte eine vernünftige Abwechselung geschiehet, und man nicht auff den Abusum Theatralischer Gedanken verfället? Dergleichen vermischten Kirchen-Stylum hat man nunmehr in allen Music-florirenden Ländern, ja selbst mitten in Rom (allwo man einen so genannten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könnte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man sich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man ist, einiger massen zu moderiren wissen, und vor allen Dingen die Zeiten unterscheiden, in welchen man Kirchen-Musiquen auffführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio sacro am Charfrentage, in einer Litaney, Requiem &c. mit eben solchen aufgeweckten Gedanken angestochen kömmt, als

C c c c c

wenn

wenn wir mitten in der fröhlichen Oster-Zeit, oder wohl gar ausser der Kirche auff dem Theatro wären, der erweist ein schlechtes *Judicium practicum*, und dienet ihm in solchen Fällen die Expression des Textes zu gar keiner Entschuldigung. Est modus in rebus, &c.

§. 4.

p. 42. 44. und 46. muß man entschuldigen, daß der Musicalische Accent auff die erste kurze und nicht auff die andere lange Sylbe des Wortes vedrà gesezt worden. Es ist eine Freyheit, welcher sich die Welschen in ihrer eigenen Sprache, bey dergleichen ausserordentlichen Metris bedienen. Es soll aber freylich nicht seyn, und will ich es niemanden heissen, zu imitiren.

§. 5.

p. 91. l. 18. Verändere man die folgenden 3. 4. Zeilen auff diese Arth:

Leglich wird in einem à parten Capitel der Weg zum manierlichen General-Bass gewiesen, und am Ende ein weiteres Exercitium vorgeschlagen. Der andere Theil dieses Werckes tractiret den General-Bass ohne Species (†), allwo man nach gelegten Fundamentis des Theatralischen Styli, einige nützliche General- und Special-Regeln zu handthierung des unbezifferten General-Basses erkläret, selbige mit vielen Exempeln erläutert &c.

Ibidem in Nota l. 1. statt: vor 10. hiß 12. Jahren, seze: vor 17. Jahren. (Denn es gehet schon in das 6te Jahr, daß die ersten Druck-Bogen dieses Tractates allbereit im Druck da gelegen. Wer den meisten Auffenthalt verursacht hat, ist bekannt.

§. 6.

p. 93. in Nota, wird von dem Französichen Autore Mr. Boivin gedacht. Wenn dieser Autor nichts mehr vom General-Bass geschrieben, als das kleine Tractätgen von wenig Bogen, welches statt des verlangten weitläufftigen Tractates, aus Holland anhero übersendet worden: so ist es etwas sehr triviales, und unvollkommenes. Finde auch darinnen ganz und gar nichts remarquables, als daß er die renomirte 4te vor einen Zwidder, nehmlich vor eine Consonanz und Dissonanz zugleich ausgiebet.

Ad Cap. I. Sect. I.

p. 118. Ad finem Capitis:

In dem einzigen Falle aber würde ein Anfänger die Signaturen nicht mehr auff den Lineen nach den Gradibus richtig abzählen können, wenn man den Gebrauch einführen wolte, in schwerehen Modis die mit 2 X X zu bezeichnende Claves, durch ein h. auff diejenige Arth aus ihren Modo, Systemate und Gradu zu verrücken, wie in der Matthesonschen Organisten Probe p. 55. 87. 88. und an andern Orthen zu ersehen, dahin ich mich der Kürze halber beziehe. Vor Anfänger kan dasselbe Exercitium nicht schaden, denn man kan es solchen Subjectis niemahls zu bunt machen, daß sie nicht auff einige Arth davon profitiren solten: Das übrige kömmt auff den Liebhaber an. Meines Orths riethe ich (wegen gedachter, und auch anderer inconvenientien) lieber zu dem, von eben diesen Autore p. 242. seqv. vorgeschlagenen, und bey einigen neuern practicis allbereit gebräuchlichen X. Denn bey diesen Signo bleibt der Modus, das Systema und die Gradus unverrückt, welches Natur-gemäß ist, und lassen sich dabey die Signaturen ohne Schwüßrigkeit nach denen Gradibus der Lineen abzählen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

p. 126. ad §. 20. 21.

Der berühmte so genandte Modus obliquus (da eine Stimme liegen bleibt, die andere aber per gradus oder per saltus fortgeht) dienet uns hiers zu nichts. Ein Liebhaber kan aber diese Helffte einer Musicalischen Bewegung, zur Curiosität anmercken.

Ad Cap. 3. Sect. I.

§. I.

p. 142. in Nota, lin. ult. ad verba: Die zuvor nicht da gewesen?

Den letzten Casum mit der verdoppelten 3maj. accidental. über dem Sexten-Accord $\left\{ \begin{matrix} h \\ fis \\ D \end{matrix} \right\}$ wollen wir auff folgende Arth deutlicher und gründ-

E c c c c c 2

licher

licher erklären. Gesezt es wäre ein Musicalisches Stück aus dem A moll
gesezt, der Componist aber extravagirte außer dem regulirten Ambitu bis
in das H moll, wie solches bey berühmten Ausländern nichts neues ist.
Nun kommt in diesen H moll nothwendig die 3a modi mit ihren Sexten-Ac-

corde $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ \text{fis} \\ D \end{smallmatrix} \right\}$ öftters vor, die 3. maj. aber dieses Sexten-Accordes ist respectu

des angefangenen Haupt-Modi A moll (da kein fis vorgezeichnet) unwie-
dersprechlich accidentalis, und da fraget sich nun, ob man sie dennoch in ei-
nem Trio und Qvatro mit guten Gewissen verdoppeln könne? Ich ant-
wor te einmahl vor 10. mahl mit: Ja; Warum? es ist diese 3. maj. nemli-
ch dieses fis, bey diesen Sexten-Accorde nur eine supersruirte 5te, welche
dem H moll so gar essential ist, und wer also besagte 3. maj. fis, zu verdoppeln
verbiethen will, der muß vorhero verbiethen, daß man in eben diesen Mo-
do, auch die 5te perfect. fis, zu dem ordinairen Accord H. nicht verdoppeln
soll: Nimmt er aber diese Verdoppelung an, (wie er nimmermehr an-
ders kan) so muß er jene nothwendig auch passiren lassen, weil der ordina-

re Accord H. und der Sexten-Accord $\left\{ \begin{smallmatrix} h \\ \text{fis} \\ D \end{smallmatrix} \right\}$ einerley Harmonie, einerley Cla-

ves, und einerley Ambitum modi haben, darwieder die Verkehrung bey-
der Sätze gar nichts thut. Hingegen ist es mit der Verdoppelung der
3. maj. accident. außer dem Sexten-Accorde, freylich ein anders, wie oben
weiter ausgeführet worden. Wer also Dubia hierinnen hat, der muß
den Unterscheid der Casuum wohl betrachten, so wird er vielleicht nicht al-
le Verdoppelung der 3. maj. ohne Unterscheid verwerffen, gleichwie ein ge-
wisser guter Freund thut, welcher mir kürzlich opponiret: ich thäte es ja
selbst nicht, daß ich in meinen Sachen gern die 3. maj. verdoppelte. Ant-
wort: Mit Verdoppelung der 3. maj. accidental. habe ich (außer dem an-
geführten Sexten-Accorde) allerdings bis dato nicht gern zu thun in
schwachstimmigen Sachen: vor der Verdoppelung der 3. maj. natural.
aber scheue ich mich in meinen neuesten Sachen so wenig, als andere heu-
tige Practici. Daß ich aber ehemahls vor aller Verdoppelung der 3. maj.
eine Apprehension gehabt, ist allerdings wahr, weil mir es von Jugend
auf

auff, also eingeprediget worden. Da heist es denn: *consuetudo altera Natura*, man verfällt durch die lange Gewohnheit auf *præjudicia*, die man nicht so gleich wieder los werden kan. Aus eben dieser Ursache wolte ich denen ältern Componisten unserer Zeiten ihre Furcht vor dieser Verdoppelung der 3. maj. eher verzeihen, welche von Jugend auff, dazu gewöhnet worden, und sonst alle anscheinende Härteigkeiten abhorriren: allein so gar tolle solte man sich doch nicht einbilden, daß es auch ganz neugereisete Componisten geben könne, welchen die Verdoppelung aller 3. maj. ohne Unterscheid (sie mögen so rein gestimmt seyn, als sie wollen) hart und unleidlich vorkommt, da ihnen doch hingegen die 3. min. defic. die 8va deficiens, und so gar die 6. min. und maj. in gewissen Fällen zugleich angeschlagen, gar leidlich und sonderbahr scheint. Ja sie geben Exempel im Recitativ, da der Accompanist zu der Singestimme die 5te min. die 3. min. defic. und die 8vam defic. alle 3. zusammen in einem Accord anschlagen soll, und das alles ist ihren Ohren nicht zuwider, nur die Verdoppelung der 3. maj. scheint ihnen so hart. Je, daß dich das Mäusgen beiße!

§. 2.

p. 175. In dem 6ten Tacte ist bey dem Saxe (♯) anzumercken, daß man diesen Gang, wegen der etwas geschwinden Noten, nicht vor einen *Transitum irregularem* annehmen muß, weil die (♯) auch in langsamen Noten also procediren kan. Hingegen ist ausgemacht, daß man den würclichen *Transitum irregularem* in der Composition niemahls auff einer virtualiter langen Note wieder den Tact gebrauchen solle. Dahero folgendes erste Exempel gut, die beyden folgenden aber ärger, als falsch wären:

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

§. 3.



Allegro.



§. 3.

p. 185. ad Exempl. ult.

Ben dergleichen Fällen kan man am besten, auch in einen 4 stimmigen Accompagnement, einen vollen Griff thun:



§. 4.

p. 216. §. 63. l. penultima, ad verba: Das einzige Fundament.

Meines wissens hat an dieses Fundament noch kein Autor gedacht, es ist mir auch von allen oben erklärten Anticipationibus resolutionibus Dissonantiarum, in praxi keine vor Augen kommen, als die 2. Anticipationes resolutionis 4ta, & 7ma, welche mich eben zu gründlicher Untersuchung dieser Materie gebracht, und schon zu Prænestini Zeiten gebräuchlich gewesen, wie man hin und wieder in seinen Sachen, und sonderlich in seinen gedruckten Offertoriis finden kan. Ben denen neuesten Practicis habe zwar nicht

wei

weiter nachgesuchet, aber doch ohngefehr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Prænestini gefunden; und hat der letztere in einem Salve Regina folgende besondere (mit Ziffern unter dem Basse angedeutete) Casus beysammen, die zwar nicht alle hujus loci, jedoch der Anmerkung werth seyn:

Hautb.

Violin.

Salve Sal ve.

5
4
3

6
5
4
3

6
5
4
3

5
4
3

9
4
3

8
3

The image shows a musical score for a piece titled 'Salve Regina'. It consists of two staves: the top staff is for 'Hautb.' (Hautbois) and the bottom staff is for 'Violin.'. The music is written in 8/4 time, indicated by the '8' and '4' in the time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. Below the bottom staff, there are several groups of numbers (6, 5, 4, 3) which are figured bass notation, indicating specific intervals or fingerings for the bass line. The text 'Salve Sal ve.' is written below the first few measures of the violin part. The page number '(943)' is at the top center.

In dem ersten Exempel findet sich 1) über der 10ten Bass-Note eine, von der 5ta superfl. begleitete 3a syncopata. In dem andern Exempel findet sich 2) über der 5ten Bass-Note eine von der 4ta imperfecta begleitete 6ta syncopata. Und über der 9ten Note dieses Exempels folget so dann 3) eine Anticipatio resolutionis 4ta in 3am minorem. In dem 3ten Exempel aber findet man 4) über der 5ten Bass-Note eine Anticipatio resolutionis 4ta in 3am majorem, und zwar verkehret, so daß die 3. maj. anticipata in der höhern Stimme eintritt, und folgar gegen die untere 4tam zu dem Bass, eine 7me ausmachet. Dergleichen Exempel auch bey dem Prænestini zu finden, und ist in der Composition allerdings par ratio da, ob die resolutio Dissonantiarum von der obern oder untern Stimme anticipiret wird. Welches gewisse Virtuosen wohl merken mögen, die sich dessen mit allen evidenten Vernunft-Gründen nicht wolten überzeugen lassen, biß man ihnen endlich mit vieler Mühe und zum grossen Glück, ein dergleichen Exempel aus des Prænestini Sachen heraus suchete, da war gleich der volle Respect da. Woraus man siehet, daß das præjudicium Autoritatis, und der Musicalische Köhler-Glaube bey manchen mehr gilt, als alle vernünftige raisons. Die obigen 4. Casus des angeführten Autoris können auch denenjenigen zu mehrer Erläuterung dienen, welche gern wieder die über einander stehende (§) protestiren.

§. 5.

p. 227. ad finem Notæ:

Bei fernern Nachdenken solcher Grillen fällt mir ein, daß wenn es eine Kunst seyn sollte, man auch wohl eine brauchbare 8vam superfluam, und eine ziemlich plausible Anschlagung einer 3. min. und maj. zugleich, statuiren könnte, woran mancher guter Freund vielleicht noch nicht gedacht. Ja wenn man überhaupt anfangen wolte, 2. Claves eines Semitonii minoris, in gewissen Fällen mit Syncopationibus der obern und untern Stimme, auf eben den Fuß zu tractiren, wie 2. Claves eines Semitonii majoris: so könnte man noch verschiedene Neuigkeiten entdecken, die sich mit scheinbaren raisons noch ziemlich defendiren ließen, und unsern Raritäts-Kasten vortreflich ausspicken würden. Alleine weg mit solchen barbarischen Dingen.

Dingen, mit deren geringschätzigen Erfindungen man sich bey verständig-
digen, wahrhaftig weder groß machen, noch Ehre damit einlegen kan.

§. 6.

p. 239. l. 13. ad verba: Durch die grössere Distanz die vorige
Härtigkeit einiger maßen zu evanesciren scheint.

Hier sage ich: Es scheint die vorige Härtigkeit zu evanesciren, gebe es
aber vor kein gewisses Principium aus. Und da ich nach diesen die Sache
reifflicher überleget, so will hiermit meine Meynung gänzlich ändern,
und ohne Limitation bey meinen obigen Principio bleiben: Daß die Ver-
fehrung der Stimmen keine Härtigkeit gebähren könne, die zuvor nicht
da gewesen, und folgar auch keine Härtigkeit vermindern könne, die
zuvor würcklich da gewesen. Aus diesen Principio folget nun, daß man
die 2. Intervalla der 6. maj. superfl. und 3. min. def. entweder beyde vor er-
träglich und zugelassen, oder beyde vor unerträglich und unzugelassen
halten muß. Mit denen letztern halten es die meisten Componisten der
ältern Zeiten, mit denen ersten aber sehr wenige Neulinge. Die 3te
stärckere Faction aber, welche die 6. maj. vor leidlicher hält, als die 3. min.
defic. muß nun entweder ihre Meynung ändern, oder sie mit andern Fun-
damentis defendiren. Ich will der Sache weiter nachdenken, ein anderer
thue desgleichen. Unsern Accompagnisten aber wird es nichts schaden,
wenn er bey der obigen Vorschrift bleibet, und kan er sich damit trösten,
daß dergleichen harte Sätze mit der $\left(\frac{6b}{4}\right)$ in denen heutigen Compositio-
nibus sehr selten vorkommen.

Ad Cap. 4. Sect. I.

§. I.

p. 268. l. 2. ad verba: im Semiallabreve.

Es ist zwar bey uns eine fast durchgehends eingeführte Gewohnheit,
diesen Tact das Semiallabreve, oder das halbe Allabreve (denn Semi, heisset:
halb) zu nennen, weil dessen Noten gegen das bekante Allabreve nur die

D D D D D

halbe

halbe Geltung, und so zureden, das halbe Tractament haben. (Denn wie im Allabreve die 4tel tractiret werden, eben so tractiret man im Semiallabreve die 8tel: und wie im Allabreve keine vielen 8tel zugelassen sind, eben so werden im ächten Semiallabreve keine vielen 16theil zugelassen.) Nach der welschen Sprache aber muß das Wort: Semi, vor seinen Nomine und nicht vor dem Articul stehen, also heisset besagter Tact billig, wenn man accurat reden will: das Alla Semibreve. Es heisset aber eine Semibreve (im Lateinischen, Semibrevis) ein ganzer Schlag, und eine Breve (Brevis) heisset eine Note von 2. Tacten, wie sie unten zu sehen. Von eben dieser letzten Note hat das Alla Breve seinen Namen bekommen, weil vor Alters eine solche Note nur einen einzigen Tact im Allabreve ausmachte, wie man dieses in alten Sachen also abgezeichnet findet: Bis nachgehends dieser Tact auff die Helffte getheilet worden, so wie wir das Allabreve heut zu Tage haben. Wer sich aber wundert, wie man vor diesen eine Note von 2. ganzen Tacten habe können eine Brevem oder kurze Note tauffen, der muß wissen, daß die Alten, Noten von 4. und 8. Tacten hatten, gegen welche eine Note von 2. Tacten als kurz angesehen wurde:



§. 2.

p. 292. ad Notam (o).

Wer mehr schöne Tripel-Raritäten sehen will, der suche sie in dem Französischen Tractatgen eines Anonymi, genannt: La Musique Theorique & prattique dans son ordre naturel; nouveaux principes. à Paris. 1722. In diesen schlechten Werke citiret der Autor p. 27. alle seine gewöhnliche Tripel in folgender Reihe, womit man sich sein satt trippeln kan:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

NB. NB. NB.

§. 3.

§. 3.

p. 332. lin. penult. ad verba : unveränderlich bleibet.

Daß man die gewöhnliche Mensur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich: es heisset aber dieses keine Veränderung der Mensur, so lange diese niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, presto &c. darff unterbrochen werden.

§. 4.

p. 366. l. II. ad verba: Von niemand genau untersucht worden.

Unser Gasparini führet sich in dieser Materie sehr ab, und statuirt p. 32. daß das Accompagnement der geschwinden Noten vielen Schwübrigkeiten unterworfen, und man ohne grosse Praxi, und ohne die Composition selbst, schwerlich oder gar nicht darinne reussiren werde. Gleichwohl ist es doch wahr, daß so viele hundert, ja tausend Accompagnisten und Organisten die geschwinden Noten wollen und müssen accompagniren lernen, ohne daß man ihnen auffdringen könne, vorhero die ganze Composition zu erlernen, welches ein allzulanger Weg vor sie wäre. Wie ist also der Sache Rath zu schaffen, wofern man es nicht auff die langwierige Erfahrung allein will ankommen lassen? Antwort: auff keine andere Art ist der Sache zu helfen, als daß man aus der weitläufftigen Composition die meisten und gewöhnlichsten Casus der geschwinden Noten, so viel möglich, heraus ziehe, und sie einem Anfänger nach der Reihe erkläre, wie wir in obigen Capitel mühsam verfahren haben. Wer sich nun gleichfalls ein wenig Mühe geben, und dieses ganze Capitel mit Fleiß durch studiren, und exerciren will, der wird sich endlich aus so vielen Casibus ein eigen Judicium formiren lernen, und wird am Ende finden, daß die eingebildeten Schwübrigkeiten (zumahl in einem bezifferten General-Basse, wie hier) lange nicht unüberwindlich seyn. Denn zwischen schwer seyn, und unmöglich seyn, ist ein mächtiger Unterscheid, und sind viel

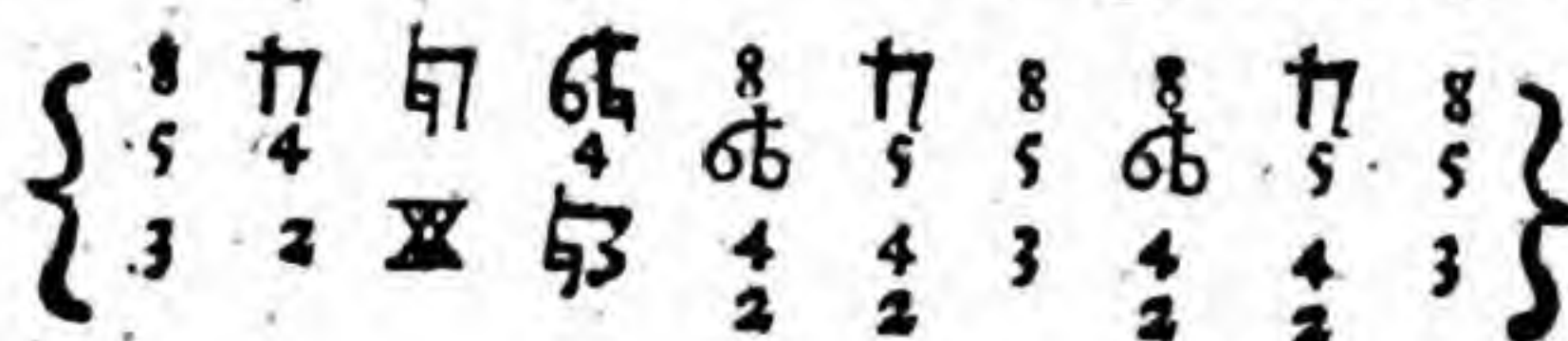
Dinge in der Music etwas schwehr und mühsam, die wir deswegen doch lernen müssen, und glücklich damit zu Ende kommen.

Ad Cap. 5. Sect. I.

§. 1.

p. 392. ad ultimos Exempli Tactus.

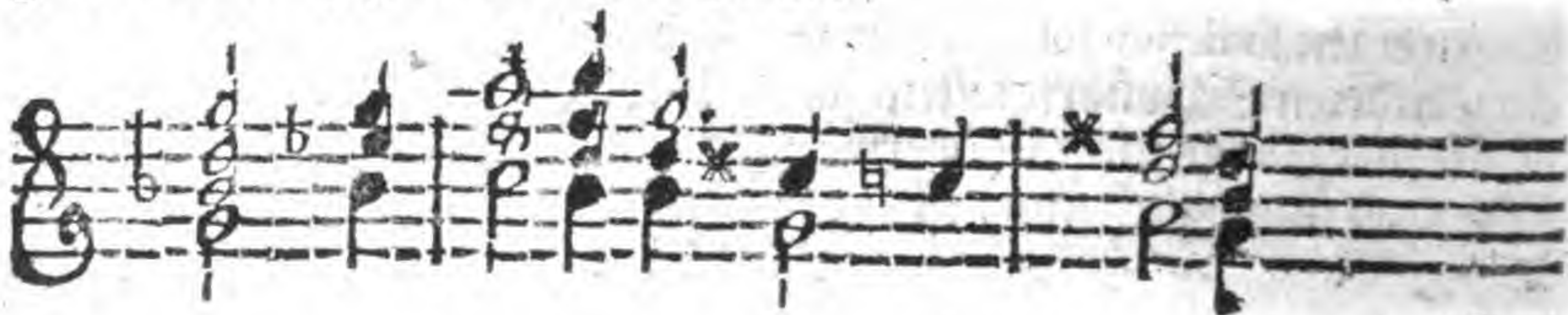
Unter dergleichen beständig liegende Bass-Claves, worüber die obern Stimmen so mancherley Syncopationes machen, wie wir hier zum nützlichen Exercitio mit lauter gebräuchlichen Sätzen gethan, schreibt man sonst gern ein: Tasto solo, und lässet alle Ziffern weg, zum Zeichen, daß der Accompagnist nur den Bass-Clavem alleine solle halten, ohne einiges Accompagnement, bis die Harmonie weiter gehet. Die Franzosen nennen solches: point d'orgue; ohne Zweifel, weil es auff Orgeln sehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes, und frembde Syncopationes zu machen. Der oben citirte Rameau giebet p. 288. über dem Clave D. und zwar in Ambitu des D. moll folgenden point d'orgue an:



§. 2.

p. 419. ad systema Notarum, 4.

Wer in dieser Zeile mit den Gängen der eusersten Stimme gegen den Bass (welche zwar in diesen Casu, und bey einem vollstimmigen Accompagnement zu entschuldigen wären) nicht zufrieden seyn will, der setze folgendes Accompagnement an die Stelle:



p. 448. l. 5. Statt der Worte : In dem 26. Tacte wird sich Dergleichen finden, setze man also :

Über der ersten Note des 18ten Tactes anticipiret die Oberstimme der rechten Hand, resolutionem 7ma, weil keine 5te allda statt haben kunte. In dem 26. Tacte findet sich wieder eine Anticipatio 4ta.

Ad Cap. 6. Sect. I.

p. 532. Hier wollen wir überall die rationes beifügen, wie folget :

- l. 3. ad verba : statt haben kunte. ratio : Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein cis, sondern die rechte 4te c. in ihrer Scalâ.
- l. 6. ad verba : Das Semitonium drunter haben. ratio : es haben (nach unsern obigen Speciel-Regeln c. 2. sect. 2.) so wohl die Modi major. als minores jederzeit mit dem Semitono unter ihren Fundamental-Clave zu thun. Nun ist hier in beyden Accorden das g. der Fundamental-Clavis, also muß die Mordante mit dem fis angeschlagen werden.
- l. 9. ad verba : Zur Mordante angeschlagen. ratio : Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein as, sondern die rechte 2de a. in ihrer Scalâ.
- l. 10. ad verba : Das Semitonium drunter haben. Soll heißen : Das Semitonium modi haben. ratio : E moll hat natürlich mit seinem Semitono dis x zu thun, folgar kan auch der Sexten-Accord g. als 3a modi. kein D. in seiner Mordante anschlagen.
- l. 13. ad verba : Zur Mordante haben. ratio. Die Species 8va des E moll hat das fis als die rechte 2de in ihrer Scalâ, folgar hat auch der Sexten-Accord g. als 3a modi eben diesen Ambitum.

- l. 15. ad verba: **Den Ambitum Modi verändert.** Denn dieser Sexten-Accord ist die 3a modi vom c dur. Dieses aber hat kein fis, sondern das f. als die rechte 4te in seiner Specie 8va, also kan auch die 3a modi keinen andern Ambitum haben.
- l. 17. ad verba: **Des Modi in Dis b. bleibt.** ratio: Dieser Modus hat das as b. als die rechte 4te in seiner Specie 8va, also kan die 3a modi g. auch keinen andern Ambitum haben.

Ad Cap. I. Sect. II.

p. 298. ad §. 12.

Jedoch hat das Theatralische Recitativ noch dieses besonders, daß es sel-
ne Dissonantien nicht gern über eben der Bass-Note, sondern lieber mit dem
Anschlag der folgenden Note resolviret, weil dieses harmonischer, das erste-
re aber bey dem verschwindenden Clavicimbal-Tone ziemlich leer ausfällt.
Dahero auch die p. 599. in dem andern Exempel vorkommende 76.
selten: Die 43. 98. ($\frac{8}{76}$) ($\frac{98}{43}$) und dergleichen resolutiones aber gar nicht
im Recitativ gebraucht werden. (Die Final-Cadenz 4 K, nach ihrer
Arth, ausgenommen). Von der 76. findet man p. 679. noch zwey
Exempel, davon das erste sehr gebräuchlich, das andere aber gleichfalls un-
ter die seltenen Casus zu rechnen.

§. 2.

p. 615. ad Exempl. I.

Weil die andere und dritte Bass-Note dieses Exempels mit der obern
Stimme in anscheinenden 5ten fortgeht, welche die dazwischen vorfallende
allzu kurze Variation nicht wohl salviren mag, so corrigire man diese bey-
den Tacte also:



§. 3.

p. 635. l. 5. ad verba: eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird.

Dahero alle dergleichen consonirende Verwechselungen der Harmonie, (welche auch in ihrer Variation keine Dissonanz angeben, wie oben erkläret worden) sich besser vor 3. und mehr stimmige Sachen schicken, weil allda die verwechselte Dissonanz in einer 3ten Stimme Platz findet. Das Recitativ hingegen ist mit dergleichen consonirenden 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie eher zu frieden, weil es bey seinen stets ruhenden Basse keinen harmoniösen Concentum nöthig hat. Also würden folgende, an verschiedenen Orthen des obigen Capitel's, gegebene Exempel einer pur consonirenden 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie, entweder in 3. und mehr stimmigen Sachen besser pariren, oder im Recitativ auff diese Art besser ausfallen, wie wir sie hier nach der Reihe specificiren wollen. Als: Die p. 634. befindlichen zwey Exempel könten im Recitativ, besser also erscheinen:



Das

Das p. 636. befindliche andere Exempel könnte im Recitativ also lauten:



Das p. 646. befindliche andere Exempel also:



Das p. 648. zu Ende dieser Seite anfangende Exempel also:



Das p. 649. auf den 2. letzten Zeilen befindliche erste Exempel also:



§. 4.

p. 643. Kan man das andere Exempel auff folgende Arth cantabler vorstellen:



Im Recitativ könnte es also lauten:



§. 5.

p. 658. Wird der Satz des andern Tactes zwar im Recitativ auch von grossen Meistern vielfältig gebraucht, jedoch will man ihn eben nicht vor allzu legal ausgeben, weil die über der ersten Bass-Note befindliche 5ta min. nothwendig über der folgenden resolviren muß, und also 2. verbothene 5ten machet. Zur Entschuldigung aber kan dienen, daß dieser 5ten Fehler, 1) nicht in denen 2. componirten Stimmen erscheint, 2) im Recitativ bey einem stillstehenden Basse und verschwindenden Clavicimbal-Tone nicht hervor ragend ist, und 3) durch einen vollstimmigen Griff, im Accompagnement leicht kan verdeckt werden.

§. 6.

p. 660. Die ersten 2. Exempel will man eben nicht rathen zu imitiren, die 2. letztern aber von der andern Arth sind legaler, und mehr in praxi recipiret.

E e e e e

§. 7.

p. 710. ad §. 79.

Man sehe annoch folgende 2. notable Exempel der verwechselften Generum an, davon das erste aus einer Cantata des oben gedachten berühmten Scarlatti, das andere aber aus des Lotti gedruckten Duetti, Terzetti e Madrigali ist.



Adagio.

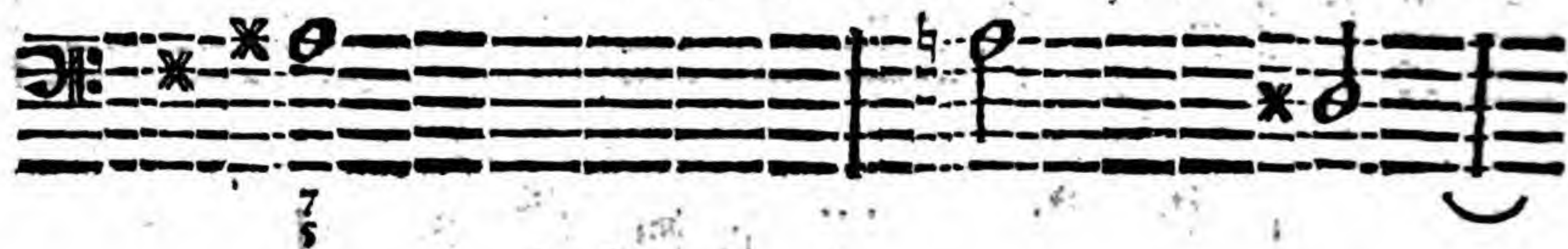


Allegro.



Adagio.





Allegro.



Ad Cap. 2. Sect. II.

§. 1.

p. 743. l. 6. Zu Ende setze man hinzu:

Sexta maj.-aber, und nicht minor muß es seyn, weil es sonst wieder das Principium Reg. I. spec. ließe, vermöge dessen man mit dem Semitonio modi zu thun hat.

§. 2.

p. 760. §. 20. l. i. ad verba: Den natürlichen Ambitus modorum.

Hier müssen wir anmerken, daß man insgemein durch den Ambitus modorum zweyerley verstehen kan. 1) Verstehet man dadurch die richtige Speciem *8væ Bassi* seu *Baseos* eines jedweden Modi, nebst seiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie sie oben biß auff §. 20. erkläret worden, und in denen Schematibus p. 746. seqq. zu ersehen ist. 2) Verstehet man auch dadurch die gewöhnlichen Digressiones oder Neben-Töne eines Haupt-Modi, wohin dieser regulariter auszuweichen pfleget. Und dieses ist eben der regulirte Ambitus modorum der alten, wie er oben in folgenden §. §. erkläret wird, und aus denen alda beygefügtten Tabellen zu ersehen ist. Die Worte und Umstände aber geben es von sich selbst, ob man hier und dar von dem Ambitu der natürlichen Harmonie, oder von denen Ausweichungen der Modorum redet.

Ad Cap. 3. Sect. II.

p. 779. in Nota (c) ad verba: selten gebrauchet.

Ich wolte fast sagen: Niemahls (nach meinen Gusto) wofern nicht nach der (6) die $\{ \frac{7}{2} \}$ folget, wie in denen vorhergehenden Exempeln p. 778. geschehen. Und ob gleich das p. 779. angeführte andere Exempel im Recitativ gar öfters gebrauchet wird, so wolte ich doch lieber statt der (6) die $\{ \frac{7}{4} \}$ dazu anschlagen, und das in der Singestimme befindliche D. welches zu contradiciren scheint, vor eine bloße Tour der Melodie annehmen, welche im Recitativ keine eigene Harmonie ausmachet.

Ad Cap. 4. Sect. II.

p. 807. l. ult. streiche man die Worte aus: Diese zu vermeiden, nimmt man nun in besagten Casu den Accord $\{ \frac{7}{2} \}$ dessen Fundament allbereit. Und setze statt derselben folgende Worte: Das Fundament aber des besagten Accordes ist allbereit.

Ad Cap. 5. Sect. II.

§. 1.

p. 846. §. 8. l. 5. ad verba: Gradus der Verwandtschaft brechen will.

Aus diesen Principiis kan man Gewissen leichten Componisten gar deutlich demonstrieren, daß es gar nichts unnatürliches sey, wenn z. E. eine Aria sich in der 2da modi maj. oder in der 7ma modi min. endiget. Denn eben dieses sind die, einander am nechst verwandten Tone oder Modi, wie man sie in unsern Circul überall neben einander liegen findet. S hingegen hat wohl noch kein fundamentaler Componist statuiret, daß eine dergleichen Aria in der 2da modi min. oder in der 7ma modi maj. sich endigen könne. Denn aus unsern Circul erschen wir, daß in dem ersten Casu 3. Modi, und in dem andern Casu 4. Modi dazwischen liegen, welches vor das Ohr ein allzugrosser Sprung ist, worauff das Da Capo der Arie, sich nicht mehr stücket.

§. 2.

p. 856. ad Systema Notarum 3. & 4.

Diese 2. Noten-Systemata sind mit einem b. moll vorgezeichnet, welches die 2. vorhergehenden Systemata nicht haben. Weil nun in diesen und folgenden Exempeln sich öftters bey Anfang der Systematum bald ein

ein x bald ein b. mehr oder weniger findet, welches den Modum und das Accompagnement ganz und gar verändert, so muß man hierauff besondere Acht haben, wosern man sich in der Probe der Exempel nicht confundiren will. Wer darinne sicher zu gehen verlangt, der kan in seinem Exemplar an folgenden specificirten Orthen dergleichen neue Zeichnungen zu Ende der vorhergehenden Systematum mit anhängen, auff Arth, wie p. 889. zu Ende der 2. ersten Systematum, und p. 890. zu Ende der 2. letzten Systematum, im Druck observiret worden. Dergleichen kan nun geschehen:

p. 856.	} Zu Ende der	{ 2 ersten	} Noten-Systematum.
ibid.		{ 2 letzten	
857.		{ 2 letzten	
863.		{ 2 mittlern	
865.		{ 2 letzten	
866.		{ 2 mittlern	
871.		{ 2 mittlern	
872.		{ 2 ersten	
881.		{ 2 ersten	
ibid.		{ 2 mittlern	
ibid.		{ 2 letzten	
889.		{ 2 letzten	

§. 3.

p. 884. l. 8. ad finem.

Es giebet zwar noch eine Arth von Krebsen, durch welche man in einigen auserlesenen Casibus, ohne Verlesung des Gehöres viele Modos auff einmahl überspringen, oder weit entfernte Tone jähling verwerffen kan, wie wir in der Einleitung p. 28. vom Recitativ gedacht. Allein weil diese, in heutiger praxi annoch dunkle und rohe Materie auff ganz andern Principiis beruhet, und einer weitläufftigen Ausarbeitung bedarff,

bedarff, so müssen wir solches nothwendig biß auff andere Gelegenheit verspahren.

§. 4.

p. 913. §. 34. l. 12. ad verba: glücklich anzuführen.

Zu dergleichen Anleitung und wichtigen Exercitio lassen sich die oben p. 763. seqv. angeführten Schemata des Gasparini und Rameau nicht gebrauchen, weil die Basf-Noten besagter Schematum (wie allda gedacht) sich nicht willkührlich verwechseln lassen, folgar man die Harmonie derselben nicht fren versetzen, und verlängern kan, wie wir mit unsern Schematibus gethan.

Ad finem Cap. ult.

Man lege mir es vor keine tadelhafte Ambition auß, wenn ich zum Beschluß dieses Werckes erinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten Tractat der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dreßdenschen Capellmeister Schmid und Heinichen dem ersten den Titel als Ober-Capellmeister bengelegt. Weil nun der letztere sich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister rangiren lassen, auch der erstere (aller andern raisons zugeschweigen) es so gar nicht einmahl prætendiret, und sich deshalber öffentlich erkläret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung desabusiren, wollen.

